



اكتوبر
١٩٩٧
العدد
١٤٦



- ◆ باولو فريري : راهى الأمل وتعليم المقهورين
- ◆ ثمانون عاما على ثورة اكتوبر الاشتراكية
- ◆ « الحرية عارية وصدورنا عارية »
- ◆ حسن فتح الباب وأحداث الجياد
- ◆ السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا
- ◆ مسرح التجريب : أسود وأبيض



مَكْتَبَةُ
لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمocrاطية / شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الوحدوي / أكتوبر ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة: لطفى واكدة
رئيس التحرير: فريدة النقاش
مدير التحرير: حلفى سالم
سكرتير التحرير: محطة فى عبادة

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان/
صلاح السروى / طلعت الشايب / غادة
نبيل / كمال رمزي / ماجد يوسف

الاستاذ شهارون د. الطاهر مكى /
د. أمينة رشيد / صلاح عيسى / د. عبد
العظيم أنيس / ملك عبد العزيز

شارک فی هیئت المستشارین و مجلس التحریر الراحلون : د/لطیفة الزيات / د/عبدالمحسن طه بدر / محمد رومیش

أدب ونقد

التصمييم الأساسي للفلكلاف: محيي
الدين من اللباد
لوحة الفلكلاف: للفنان الحسين فوزى
اللوحات الداخلية للفنان ناصر عراق
الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصحف والتوضيف: مؤسسة الأهالى
عمر ز الدين - منى عبد الرازق -
مجدى سعيد - خالد العمارى

المراسلات: مجلة أدب ونقد ٢٢/٣
شارع عبدالخالق ثروت
القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٦٠
فاكس: ٢٩٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيهاً / البلاد
العربيّة ٢٠ دولار للفرد / ٦٠ دولاراً
للمساكن / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،
باسمه الأهالى - مجلة أدب ونقد)

الأعمال المواردة إلى المجلة لا ترد
لأعضائها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

٥	المحرة.....	- أول الكتابة.....
١١	* فربى وتعليم المتهورين (ملف) *	- فربى: راوي الأمل / سمية رمضان.....
١٢	- هيا تهور الهر / غادة الحلواني /.....	
٢٥	- الرطن الجامعة / د. نصر أبو زيد.....	
٣٧	* التحول والثبات في اللغة العربية وأداتها / الجزء الثاني / د. معمر إسماعيل /.....	
٤٦	- تحقيق / قصة محمد عبد الرحمن المر /.....	
٦٠	- الحوتى: المنظر على مائدة الشمس / عائذ فى ضيقه / شعر	
٦٢	* ملك: ثمانين عاماً على ثورة أكتوبر الاشتراكية *	
		الديوان الصغير:
٦٥	- مختارات من الشهر السوفيتى / اختبار وتقديم / حلمى سالم.....	
٨١	- السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا / ترجمة / د. نوبل نبوف	
٩٧	- أثر ثورة أكتوبر في الأدب البنغالي / ترجمة / د. ماهر شفيق فريد.....	
١٠٢	* (جينارا): إلى تشيه.. مع أحلامي / غادة نبيل.....	
١٠٥	* حسن فتح الباب / شاعر أحداث الهيداد / ملف *	
١٠٦	- الكلام موقف والصمت موقف / حوار / سعد القرش.....	
١١٠	- فلسفة السفر في: مواويل النيل المهاجر / د. رمضان بسطاويسي ..	
١١٦	- مواويل فتح الباب المهاجرة / د. عبد المنعم تلمسية.....	
١٢١	- قصائد منفتح الباب.....	
١٣١	- سيرة قصيرة.....	
١٣٣	* التجريب أسود وأبيض / نوراً آمن	
١٤٠	- في غرفة الأقنعة / حازم كمال الدين /	
١٤٣	* قصائد من الجواهري.....	
١٥٠	- رزين الزمن يداعب الرجال والنساء / فن تشكيلي / ناصر عراق.....	
١٥٤	- كنكة تحاسبية معلقة على الحاطن / قصة / متى برنس	
١٥٦	- ها أنت قد أكلت حبك / شعر / إدمون شعاعة /	
١٥٨	- لا لحاكم التغافل / بيان المثقفين المصريين /	
١٦٠	* الورق المفید / كلام مثقفين / صلاح غبیس	



افتتاحية

أ

أول الكتابة

مكتبة لسان العرب

أسرار اتفاقية سايكس - بيكر التي قسمت فيها كل من إنجلترا وفرنسا بـلدان الوطن العربي بينهما ، نشر الثوريين الوثائق السرية التي رأوا أن من حق الشعوب أن تعرفها ، وقد كان حق المعرفة والثقافة للجميع أحد الحقوق الأساسية التي كافحت الثورة من أجلها .

ومن نصوص اتفاقية سايكس - بيكر عرف العرب لأول مرة حقيقة التواطؤ بين الدول الاستعمارية القديمة - إنجلترا وفرنسا من جهة والحركة الصهيونية العالمية التي تدمعها الرأسمالية اليهودية من جهة أخرى لاغتصاب فلسطين وطرد سكانها

ثمانون عاماً انقضت على الثورة الاشتراكية ، الثورة التي استطاعت في سنوات قليلة أن تغير المسار العام للتطور الإنساني في اتجاه بناء سلطة عصرية للكادحين .. سلطة لتحالف العمال والقلاхين والجنود والمثقفين الثوريين .. سلطة جديدة لا تحيط بها مظاهر الأبهة والعلمة والتعالى على الشعب والانفصال عنه بل تخرج من صفو الشعب تلهما قوته ، وتضيئ طريقها أحلامه بالعدل والمساواة والحرية الحقة وتضامن الشعوب في مواجهة الاستعماريين من كل نوع ..

كان تنصيب شعوب الشرق التي وجهت الثورة لها التداءات هو فرض

النجاحات في مجال التطور الصناعي . وانبعثت أمامها مع ذلك صعوبات جديدة ناجمة عن انعزالتها في محيط مؤلف من دول وأسمالية قوية . لقد جلب الوضع المتختلف للتطور البروليتاري الروسي إلى السلطة ، ثم مالبث هذا الوضع أن طرح أمامها معضلات خطيرة صعبة لا يمكن حلها حلاً تاماً ضمن إطار دولة منعزلة . وهكذا كان مصير هذه الدولة مرتبطة تمام الإرتباط بالسير اللاحق للتاريخ العالمي ..

أنقل هذا النص الطويل لنتذكر معًا أن هذه الثورة الباسلة أنجزت في سنوات قليلة وفي محيط معاد داخلياً وخارجياً ما لا يستطيع التطور التدريجي أن يتحقق في آلاف السنين . ولعلنا نجد في الجملة الأخيرة من هذا الاقتباس أحد المقاييس لدراسة الأسباب الحقيقة لانهيار النظام الاشتراكي وتفكك الاتحاد السوفيتي حيث نشأت بالإضافة إلى التحلل الداخلي وتراجع ثقافة الحزب وعجزه عن استيعاب التطورات الجديدة والتعامل معها ، نشأت معضلات خطيرة صعبة لا يمكن حلها حلاً تاماً ضمن إطار دولة منعزلة ..

ما يعني هنا ، ونحن نقدم تحيتنا المتواضعة للثورة أن بكلّ من الأثر الشاققى الذى أنتجته والثقافة الثورية التى مهدت لها فى ساحات الفكر والإبداع والتى هى جمیعاً من الاتساع والعمق والغنى بدرجة جعلتها تتوجّل إلى أعمق أعمق التراث الواعي الإنسانية فى عصرنا وفى كل مجالات

وإنشاء وطن قومي لليهود فيها .

كانت الرسالة التحريرية الشاملة للثورة ضربة قاصمة للاستعمار والاستغلال من كل نوع أصابتهم بالهلع فأسفروا عن وجودهم القبيحة ، وأمنعوا فى توحشهم لا ضدها فقط وإنما أيضاً ضد ملايين البشر الذين استيقظوا على نداءاتها وغنوا لها وكانت ملهمتهم وملذهم فى آن .. ولم تكن الثورة مجرد إنفجار عفوى للبلدين غاضبة كانت أيضاً ولidea تنظيم ووعى وروح كفاحية جسورة يقول ليون تروتسكى أحد قادتها العظام فى "تاريخ الثورة الروسية" .

إن هذه الثورة لا يمكن أن تبدو ثمرة مغامرة أو نتيجة بمحاججية إلا بالنسبة لمن ضربتهم فى أكثر نقاطهم حساسية فى جيوبهم .

ذلك اتخذت الثورة طريقاً سلرياً يعتمد على الجماهير الواقعية المنظمة فى بدايتها ، لكن : يضيف تروتسكى إن المعركة الدموية لم تبدأ إلا بعد استيلاء السوفيات البلاشية على السلطة ، عندما بذلك الطبقات المهزارة بدعم مادى من حكومات دول الحلفاء جهوداً باشنة لاستعادة ما خسرت ، وبدأت عندئذ سنوات الحرب الأهلية .

وتشكل الجيش الأحمر . ووضعت البلاد الجائعة فى ظل نظام شيوعية الحرب . وتحولت إلى معسكر إسبارطى وشقت ثورة أكتوبر طريقها خطوة إثر خطوة ولدحرت كل أعدائها ، واهتمت بحل مشكلاتها الاقتصادية ، وضمنت أخطر جراحاتها فى الحرب الأمريكية وال الحرب الأهلية ، وتوصلت إلى أعظم

البرازيلي "باولوفريري" الذى انشغل طيلة عمره بتعليم المقهورين وتحرير التعليم ، وعمل وبحث فى ميدان تعلم الأميين.

وكانت الأديبة الصديقة "سمية رمضان" قد كتبت مقالها عنه وسلبته لنا قبل رحيلهـ فى سياق انشغالها فى نفسها بتعليم الأميين فى بعض الواقعـ كما قدمت لنا "غادة الحلواني" عرضا لكتابه الأساسى «تعليم المقهورين»، وكنا نعرف أن جمعية الصعيد للتربية تستخدم منهجه فى فصول محو الأمية التى ترعاها فى عدد من قرى ومدن وطننا ورغم أن النشر يأتى بعد موت فريرى فتحن نتمنى أن يكون مقالا هذا العدد فى تحفته المتاخرة عونا أيضاً لآلاف العاملين فى ميدان محو الأمية بأمل أن تتبعه قاعدهم.

قدون أن تنزل النخبة من برج العموميات الثورية والصراعات السياسية إلى خصوصيات الواقع تتأمل بناءات الهر فى مجتمع بعينه وتتدخل على نحو فاعل لإعادة صياغتها يظل الأمل فى تغيير تلك العلاقات بعيداً متباعدة..

والواقع أن دور النخبة ربما يعد التحدى الأعظم الذى يفرض نفسه اليوم على كل عملية تحريرية..

ويرد فريرى على دعوة الحتمية الميكانيكية للتحول التاريخي ذلك التحول الذى قال عنه المفكرون الثورين العظام أنه من إبداع الجماهير حين تصبح الثورة هي "عبيد المقهورين"ـ يرد قائلا:

العلم والمعرفة حتى أن ترسانات الفكر الرجعى التى تغنى وترسم الصور لكل المشروعات الأنبرىالية والرأسمالية ومقاماتها على امتداد المعمورة انشغلت بانتقال وتشويه الفكرة الاشتراكية ومبادئها الأساسية أكثر كثيراً من إنشغالها ببناء ذاتها وترويج مقولاتها، بل أن إغراق العالم كله بالفكر الدينى وبالتأويلات الرجعية له على إمتداد المعمورة ليس إلا محاولة لضرب النقود المتزايد لفكرة الاشتراكية وسطوتها على عقول وقلوب ملايين البشر والذين يزداد عددهم رغم كل الانهيارات التى حدثت، ورغم النفوذ الجبار للإعلام المملوك للشركات الرأسمالية العلاقة المهيمنة على العالم ، فالجماهير الراهنة المعلبة تأسراً الصور والأفكار سرعان ما تقارن عن مباهج الصور والواقع المزري الذى بين مباهج الصور والواقع المزري الذى تعيشه هي بالفعل أو المليارات من القراء والجائعين لا فحسب في جنوب العالم وإنما أيضاً في شمال الغنـي ..

سوف تبقى الاشتراكية هي روح عصرنا الطيبة الإنسانية رغم كل شيء ، وإن الصعبويات المتزايدة والأكثر تعقيداً من أى زمان مضى تفرض على الاشتراكية مهام جديدة وأعباء إضافية.

ومختارات الديوان الصغير من الشعر الروسي والسوفيتى هي صحبة ورد نقدمها للثورة البلشفية التى شاخت ويجتهد أحفادها للنهوض كعنقاء من الرماد.

وقبل شهور مات المفكر والمناضل

والعبد للسيد حيث ينظر المقهورون لواقعهم من خلال نظرية القاهرين لهم وهو ما يسميه فرييري بالغزو الثقافي

ولعل مساهمة الدكتور نصر حامد أبو زيد في هذا العدد، وبعد غيبة طويلة، عن أدب ونقد، والتي يسجل فيها تنامي ثقافة التيارات المحافظة في الثقافة العربية على الجامعة: أستاذة ومنهاج وعلاقات، مقارنة بأول القرن، لعلها تؤكد لنا ضرورة عود تكرسه للتعليم الجامعي من كل جوانبه، لأن سقوط الجامعة في قبضة المحافظين على هذا النحو يهدى مستقبلنا كله بالركود.

إن إنشغال المبدعين بهذه القضايا إنشغالاً جدياً سوف يفتح لهم آفاقاً جديدة تماماً ويضعهم في قلب اختبارات غير مسبوقة ويقودهم لمناطق غير مأهولة في تجربتهم قد تعاونهم في تجديد أدواتهم واتقان عملهم ليكونوا أقرب إلى الشعب، فلا «حياد في الإبداع» كما تؤكد لنا تجربة الشاعر الرائد «حسن فتح الباب» الذي نقدم في هذا العدد تحيتنا المتأخرة له هو الذي أسهم بفعالية وإخلاص في صياغة تجربة الشعر الحديث مؤمناً بالحرية والعدالة الاجتماعية، ومكرساً شعره وبحثه لإذكاء روح المقاومة ضد الفظائع والطغاة والمستغلين حيث: «إيمان بقضية عادلة لا يعلو بقدر صاحبها إلا إذا كان قادراً على التعبير الفنى المتفرد...».

وتنشر الجزء الثاني من دراسة الدكتور محمود إسماعيل عن

«إن إنكار أهمية الذاتية في عملية تغيير العالم والتاريخ هو ضرب من السذاجة والسطحية».

وكمثقب تسلیح فرييري بثقة لا تحد في قدرة الإنسان المقهور على تحويل نفسه ما إن تفتح له النخبة هذا الطريق، ولعل تاريخ فرييري وتجربته أن يكونا علينا البعض مثقيينا المحبيتين الغارقين في تأمل ذواتهم واجترار همومهم الباطنية التي تدفعهم دفعاً للعزلة واليأس وأكثر من ذلك يجعلهم مؤهلين نفسياً لتقبل حالة التهميش دون نقد أو مقاومة، وهي الحالة التي تدفعهم إليها طبقة حاكمة كلما سمعت كلمة مثقفين «أخرجت مسدها».

كنا قبل عامين قد أصدرنا عدداً خاصاً عن التعليم أشرف على إعداده لنا الدكتور «شبل بدران»، ومع ملف «باولوفرييري» نشعر أننا في أمس الحاجة لإصدار عدد جديد يسترشد بالأنكاد التي يتضمنها الملف والذى ينهض على أن التعليم عمل سياسى فى المقام الأول، ويكون التعليم فى المجتمع القائم على الاقبر تعليماً قهرياً يسميه فرييري «بنكياً» يقلل القدرة الإبداعية عند الطلاب أو يلغيها، ويقضى على ملكاتهم النقدية من أجل مصالح القاهرين الذين يستهدفون من التعليم إعادة إنتاج المجتمع الطبقي القائم فعلماً، ونجد أنفسنا أيضاً في أمس الحاجة لإعادة قراءة كتاب «فرانز فانون» الأساسى عن المعذبين فى الأرض فربما يكون بوسعنا أن نطور المقولات الأساسية فيه حول تمثل التابع-المتبوع

كل ثقافة هي ثقافتان، تماماً كما أن كل أمة هي أمتان..

تستعد أجهزة الإعلام والثقافة في بلادنا للاحتفال بطريقتها المعتادة بذكرى حرب أكتوبر المجيدة، تلك الحرب التي أهدرت السياسة شمارها الحقيقة ولعبت بها بدلاً من أن تضعها نقطة إنطلاق.

لتطوير الوضع العربي كله في اتجاه استخلاص حقوقنا المشروعة..

ولأن كل ما يكتب "الشعراء" و"الكتاب" و"المبدعون" المكلفون رسميًا بالاحتفال يتوجب هذه الحقيقة التي تبقى غائبة أبداً لأنهم ليسوا أحراراً في التعامل مع الواقع نقدياً.. فإننا نواجه من ظواهر فتية تتذمّن من عام لاخر فتسخن الواقعية بدلاً من أن تكشف ألقها وتراجيدية مصيرها.

ونقدم تحيتها للشاعر الكبير محمد مهدي الجوهرى الذى رحل عن عالمنا بعد أن أكمّل مشروعه الضخم، وأتم رسالته، وترك أثره الذى لن يمحى فى الثقافة العربية ليقول لنا برحيله: إن عصرًا جميلاً يطوى صفحاته.

وما أكثر الراحلين الذين بياغتوننا بغيتهم كل يوم، فيترك لنا كل من الشاعر أحمس الحوتى والروائى نبيه الصعيدي برحيليهما غصات الم فرق الاحتفال لأن مشروعاتهم الثقافية لم تكتمل فحسب، وإنما لأن أسرًا وأطفالاً سوف تجاهه ودونعنون عالماً قاسياً لا يرحم . وفي كل مرة نقول: إننا سوف نواصل مساعينا الجماعية من أجل مشروع جدى لرعاية الأدباء وأسرهم . وتوالى الأيام وتنسى وينفرط

منحنيات التحول والثبات في اللغة العربية وأدابها وهو عن «النشر الفنى» وكلنا أمل بعد أن نتنبه من نشر الدراسة أن يدور حولها نقاش جدى يبتفى وجه العلم والحقيقة ودهما، وأقول ذلك لأن جزءاً كبيراً من النقاش حول دراسة الدكتور إسماعيل عن علاقة «بن خلدون» بـ«باخوان الصفا» والذي أفرد له الزميلة أخبار الأدب مساحات كبيرة - دار حول علاقة المشرق العربي بالمغرب العربي وكان «الباحث» ينتقم .. وأنا استخدم هذا الفعل لأن هذا هو بالضبط ماحملته بعض الكتابات - ينتقم من «المغاربة» الذين انحدر «بن خلدون» من أصلابهم، وهي روح لا تبني علمًا ولا تستكشف حقيقة ..

ولا تعنى هذه الملاحظة أن هناك مأخذ كثيرة على بحث الدكتور محمود إسماعيل لعل أبرزها هو أسميته في العدد الماضي بالليل الميكانيكي لتطبيق قانون التحولات الاقتصادية - السياسية حرفيًا على التاریخ الثقافي رغم أن هذه الحرفة قد تكون ضرورية في بعض اللحظات الاستشكافية أو الإجرائية لتنظيم مادة البحث.

ورغم هذه الملاحظة الصغيرة فإن جهود الدكتور إسماعيل التي تطبع للإهاطة منهجاً وبشمل رائعاً . بتاريخ تطور الأدب العربي ومساعدتنا على تتبع الخطين الرئيسيين فيه: السلطة والمعارضة هي جهود مضنية وشريفة تضيئ للباحثين الجدد الطريق وهي تكشف حقيقة أن

القديم بطريقتنا ونهى عن هذا الكل من ساهموا في صنع هذا النصر من الشهداء والآحياء ولا ننسى أن نحيي مجلة «الكرمل» الفلسطينية التي صدر عددها الواحد والخمسون بعد انقطاع.. لكنه صدر هذه المرة من «رام الله»، ومهمما كانت تحفظاتنا جوهرية على اتفاقيات «أوسلو»، وهي كذلك- إلا أننا ممنتون لأن تصدر المجلة من «فلسطين» بدلاً من المنفى، وأن يحيي الشاعر محمود درويش موقف المثقفين المصريين الذين في سياق رفضهم للتطبيع رفضوا أن يشاركوا في مؤتمر ثقافي أقامته السلطة الوطنية حتى لا يحصلوا على تأشيرة دخولهم موطنهم من سلطات الاحتلال، وقال محمود درويش، إن الذين غابوا غابوا من أجلنا، والذين حضروا حضروا من أجلنا..

كل عام وأنتم بخير

المرارة

عقدنا. ولعلنا لا ننسى هذه المرة.. وفي مثل هذا الشهر قبل ثلاثين عاماً أعدمت المخابرات الأمريكية مثقفاً مناضلاً هو «تشي جيفارا» الذي كان قد ترك مبضع الجراح، والأسرة الهائنة، والموقع القيادي المرموق في السلطة السورية الكوبية ، ليقود الحرب ضد الدكتاتورية التي تدعمها أمريكا في بوليفيا. فيحرض الفلاحين وينظمهم ويقاتل معهم. وكانها استجابة خفية لدعوة «فريرى» للنخبة أن تترك مواقعها المتعالية لتكون مع الشعب «المسلسل رجلين ورائس» على حد تعبير أحمد فؤاد نجم.. تكتب لنا غادة نبيل عن جيفارا كتابة ذاتية عميق الدلالة على ما آل إليه حال الثورة الوطنية والاجتماعية في العالم، ولكننا رغم هذه الصورة الحزينة لانستطيع إلا أن ننشر سلاح الأمل ونتثبت به حتى النهاية.. ولذا سوف نتوجب الاحتفالات الرسمية الميتة ونحتفل بالنصر

ملف

فريدي وتعليم المقهورين



سمية رمضان / غادة الحلواني / د. نصر أبو زيد

ملف

م

باولو فرييري: راوى الأهل

سمية رمضان

عدم الانخراط في البلاغة التي هي محرك خارجي ومؤقت للمشارع والعواطف، إنما عليهم الإسهام في الحياة العملية بوصفهم بناءين، منظمين ومقتنعين على طول الدوام وليس مجرد بلاغيين يجيدون الخطابة»^(٢)

إى أن عليهم مسئولية تحقيق مفهوم التأمل الفعال (praxis) وهو المفهوم الذي يتضمن التأمل والفعل في آن على أرضية الواقع.

ذلك هي الفكرة التي نفع فيها فرييري روحًا جديدة فاعطها أبعادًا غير مسبوقة في مجال التعليم ومجال تعليم الكبار بالذات.

بعد باولو فرييري عن حق نموذجاً فذا لما أسماه أنطونيو جراماشي^(١) «المثقف العضوي»، أى ذلك الذي نشأ في ظرف اجتماعي معين، ثم تبلور وعيه بالواقع التاريخي الذي يحياه قعاد لارضية منشأة يلعب فيها دوراً فعالاً في تغيير الواقع إلى الأفضل، لا عن طريق الخطابة وإنما بالفعل الوعي لمرقلات التتحقق والإنجاز المتمثلة في بنيات الثقاقة التي نشأ فيها.

والمثقف العضوي من منظور جراماشي مثل الفيلسوف الحقيقي^(٢) عليه أن يكون رجل فعل يقدر ما يكون رجل فكر. يقول:

«يحتم نعطف كينونة المثقفين عليهم

الرؤيا الماركسيّة كما سنرى فيما بعد، فهو منهج قائم في الأساس على الإيمان بحق الإنسان في أن يرتقي بعيداً عن الجماد والحيوان، بعيداً عن منطقة القوة والتثبيط الذي يبدو أنه يفرض نفسه كلما تحول الثوار إلى ساسة، وتحولت الحركات إلى دوجماً، فيعاد إنتاج الأمراض التقليدية ويتحول النشاط الثوري إما إلى ثاربة أو ديكاتورية تنسى أو تقناسى هجوم الناس الفعلية وتحيد عن الهدف الحقيقي للارتفاع، بفعل التغيير وتطويرة على مستوى العلاقات اليومية المعاشرة. وبما ظل العامل المغلق بانتظام في محاولات التغيير هو تكوين النخبة النبوسي والذهني الذي يفترس في التزامها بابتسانية الجماهير التي تسعى إلى تحريرها ليتستنى لها القيام على مصلحتها دون وصاية.

والواقع أن دور النخبة ربما يعد التحدى الأعظم الذي يفرض نفسه اليوم على كل عملية تحريرية. وذلك لأنّ أصبح من غير الوارد إن يجهر إنسان مثقف أيا كانت خلفيته الاجتماعية بحرصه على الفوارق بين الطبقات كما كان يجهر كثيرون في الماضي، أو بدونية النساء أو عدم أهلية السود أو بغض الأقليات. ومع هذا تتطل تلك الأفقات تعبر عن نفسها فيما "تسكت" منه فئات المثقفين المختلفة، وينبع هذا السكوت في رأيه إما من واقع يستقطب فيه المثقف والمثقفة لحساب نظرية شمولية مسبقة دون أخرى أو من فقدان الحماس ومن الإنفاق على الذات الذي يشجع عليه

يتمحور منه فريري النابع من مفهوم التأمل الفعال الذي أشرنا إليه لتونا حول ضرورة إذكاء الوعي الناقد للمقمعين (conscientiz'ao). وعلى الرغم من أن فريري يقدم برنامجا عملياً لمشكلات الوعي المعاصرة لفاعلية المقاومين داخل خطاب ماركسى إلا أن توظيفه وتطبيقه لمفهوم التأمل الفعال وإذكاء الوعي الناقد للمقمعين يؤكّد على نحو واضح أن تفكك علاقات القهر وإعادة صياغة العلاقات التي تحكم طبقة بأخرى لا يمكن أن يحدث أثراً فعلياً إلا إذا التزم الحالون بالإلغاء تلك البنية على نحو يشتبك مع آليات القهر اشتباكاً مباشراً وينطلق من أرضية الواقع دون أن يكون في ذلك فرض لأيديولوجية بعينها، وإنما بهدف إطلاق الملكات الإبداعية المقاومة والخلاص من العادات الذهنية التي تغير المقمعين على إدراك واقعهم من خلال عيون قاهريهم وتغريبهم عن هذا الواقع. أى أنه دون أن تنزل النخبة من برج العموميات الثورية والصراعات السياسية إلى خصوصيات الواقع تتأمل بنيات القهر في مجتمع بعيته وتتدخل على نحو فاعل لإعادة صياغتها يظل الأمل في تغيير تلك العلاقات بعيداً متباعدة.

وعلى الرغم من أن الخطاب الماركسي يفلّ كل ما يقوله فريري ويتبعد بالضرورة من إيماناته، إلا أن التأكيد على الجانب الإنساني لذلك الخطاب هو ما يفرض منطقه على نحو يجنب وجذب بالفعل آخرين كان في مقدورهم اتباع منهج فريري دون الإبقاء على

الظرف المحلي بسبب التطورات
السياسية والاقتصادية العالمية مضارفاً
إلى ذلك التوجه العام للفكر بعد الحادثة
الذى كما أصاب اليمونة الاستعمارية
التقليدية أصاب كذلك الشموليات
التي كانت تشكل عالم الأمس القريب.
ومع هذا وبالرغم منه وربما كرد فعل
له بزغت الرواية الإسلامية تجذب
المثقفين وتطرح حللاً سياسياً يؤكّد على
الشمولية، على الرغم من أن المسلمين
أنفسهم يمثلون صوتاً مفانياً على
الساحة العالمية يدخل ضمن منظومة
التعديدية، التي يتجه نحوها العالم
بخطٍ حثيثٍ.

لقد أصبغ الخوف السادس بين الحالين
بأنطوان عربية أكثر ديمقراطية في ظل
منظومة إنسانية شاملة هو الخوف من
تعددية تؤدي إلى عالم نسبي تماماً
يتوجه فيه قيمة العدل ذاتها بلا رجعة.
ومما لا شك فيه أن وجه العملة الآخر
كما يقول ستيف بست «الدكتاتورية
الكل الشامل هو ديكاتاتورية الجزء»⁽⁴⁾
ولذا فهو ينبهنا إلى أننا في حاجة
إلى إعادة صياغة مفهوم «الشمول».«
والدعوة في محلها تماماً، في بدون مفهوم
أشمل للعدل يضم الجنس البشري
بأسره طبقاً لقواعد تسرى على الجميع
بلا أدنى امتيازات يكون في انتظارنا
مصير لا شك مفجع. وقد يبدو للبعض
أن «الحل الإسلامي» كما أصبع يطلق
عليه يوفر تلك الصياغة لمفهوم جديد
للشمول، إلا أن علينا متذكرة أن الحل
الإسلامي لا يضع في اعتباره العالم
بأسره وإنما جزءاً منه، وتلك قضية
أخرى ليس هنا مكانها.

في كثير من الأحيان الواقع المستقطب. أما الأطروحة التي أود عرضها والتي أكد لي صحتها المبدئية فكـر فريـرى التحرـرى، فترجـع إلى الإيمـان العمـيق بـأن حـكم الديمقـراطيـة الذـى يراوـغ الشـعوب العـربـيـة لا يـمـكـن أـن يـتـحـقـق إـلاـ إذا شـامـرـتـهـنـاـنـسـوـنـاـوـرـجـالـاـبـضـصـفـوـفـفـىـجـبـهـةـتـدـافـعـأـلـاـعـنـحـقـقـقـوـفـالـفـرـدـالـمـبـدـئـيـةـ،ـوـعـاـمـلـوـاـمـوـاثـيـقـحـقـقـوـهـاـنـسـاـمـاـلـوـصـاـيـاـالـعـشـرـ،ـوـتـاـكـدـواـمـنـأـنـأـىـصـرـاعـاتـأـيـدـيـوـلـوـجـيـةـيـدـخـلـونـفـيـهـاـقـبـلـأـنـيـحـقـقـوـهـذـاـهـدـفـلـاـيـمـكـنـأـنـتـؤـدـيـإـلـىـأـشـكـالـمـخـتـلـفـةـمـنـالـقـهـرـ،ـوـرـبـماـأـنـطـبـقـذـلـكـعـلـىـالـمـثـقـفـينـالـإـسـلـامـيـنـبـالـذـاتـ،ـلـاـتـمـثـلـهـذـكـحـقـوقـمـنـإـشـكـالـيـاتـخـاصـةـمـنـالـنـظـورـالـإـسـلـامـيـ،ـوـهـتـىـلـاـيـظـنـالـقـارـئـأـنـأـيـتـعـدـكـثـيرـاـعـنـفـرـىـفـيـمـاـسـيـجـنـذـكـرـهـأـسـارـعـبـالـقـوـلـإـنـيـلـازـمـنـاـلـتـقـدـيرـوـيـتـهـحـقـقـدـرـهـاـأـنـنـظـرـلـهـاـمـنـخـلـلـمـعـطـيـاتـسـيـاقـاـنـاـنـحـنـكـىـنـتـعـرـفـأـلـاـعـلـىـالـعـوـقـاتـالـتـىـيـجـابـهـاـالـمـتـقـفـوـنـفـىـوـاقـعـنـاـالـعـربـيـنـ(ـوـخـصـوـصـاـمـصـرـ)ـإـلـاـأـرـادـأـحـدـهـمـأـنـيـسـاـمـهـعـلـىـنـحـوـفـعـالـفـقـىـأـرـضـالـوـاقـعـالـفـعـلـيـالـمـعـاشـعـلـىـنـحـوـمـباـشـرـ.ـفـقـدـفـرـضـتـعـلـىـهـؤـلـاءـالـمـتـقـفـيـنـوـبـحـكـمـتـارـيـخـهـمـوـجـفـرـافـيـتـهـمـوـوـاقـعـهـمـالـسـيـاسـيـسـالـحـالـىـرـدـوـدـأـفـعـالـثـبـعـتـمـنـجـرـاـعـالـعـالـمـالـمـسـتـعـرـعـمـوـمـاـإـلـاـأـنـوـضـعـهـمـالـعـربـيـنـيـضـفـيـعـلـىـظـرـفـهـمـالـتـارـيـخـيـأـبعـادـأـخـاصـةـ.ـوـيـكـنـيـنـاـهـنـاـقـولـبـاخـتـصـارـأـنـالـمـتـقـفـيـنـعـلـىـالـعـلـمـيـيـشـعـرـوـنـبـالـغـيـرـابـيـتـخـذـوـهـمـوـمـاـفـاعـلـيـةـوـأـنـأـفـتـرـابـهـمـأـبعـادـأـتـعـدـىـ

إن التحرر كما يقول ماكلاردن ودايسليفا في مقال عن التعليم النقدي والذاكرة المضادة في منهج فرييري: «عملية لا تنتهي وتتضمن بالضرورة لا تعبير الظروف المادية للقهر وحدها، ولكن الظروف السيكولوجية كذلك»⁽⁵⁾

وعليينا أن نفهم ذلك الكلام لا على أساس المفهوم الفردي للتتحرر السيكولوجي ولكن من واقع التعرف على الأمراض الاجتماعية التي تنتع أشكالاً من البنية التي تسمح بالاضطهاد الجماعي. من منظور الواقع المصري كمثال، يوحى من هذا المنطق، يتخذ القهر في نسقه الأعلى شكل الانسحاق أمام الآخر مستعمراً الأمس، أى أن موطن الداء الأصلي، من الزاوية الأوسع وهي العلاقة مع الآخر «الغريب»، قاعب في مجتمع آخر بدا بالقهر ثم طور أساليب الهيمنة وبدأ يكون عليه هو أولاً تحرير نفسه من أمراضه كي تناح الفرصة الفعلية لخلق وتطوير حوار حقيقي، إلا أن استكمال المسيرة نحو الندية التامة في هذا الصدد يقتضي رد فعل عقلانياً، وأعياً بمعاصجه الحقيقة ونقطاط الضعف في المنظومة الاستعمارية، لا يلجا إلى دواء من نفس الداء، ولا يلجا للتعصب والعنصرية؛ ولكن مع الأسف يفرض التعصب الديني والعنصرى نفسه علينا في الداخل فلانعى مدى بهاءة الثمن الذي ندفعه من قدرات مجتمعاتنا على التصدى للقهر الخارجي وتنشقق بإعادة إنتاج القهر داخلياً، بسبب تمسكنا بالرؤى

في ظل تلك الظروف التي أشرنا إليها بسرعة فيما سبق تshell حركة المثقفين والمثقفات الملتزمات بقضايا مجتمعهن فنراهم، نساء ورجالاً، موزعين بين طغيان الجزء والشمولية على النهج القديم: بين التمسك بالنظريات الجامدة المانعة وبين استسلام للتشظي والتفتت. والحل الذى توفره لنا رؤية فرييري يستدعي قبل عرضه (بما أنه يؤكد على نحو خاص أهمية التعددية والخصوصية الثقافية، وهو ما قد يبدو للبعض موازنة لظاهرة التشظي ومساهمة فيها) أن نسأل أنفسنا إذا ما كان بالفعل طغيان الجزء في سياق الأمور بمصر مثلاً هو ما علينا الخذره منه، أم أن الأمر بالنسبة لنا مختلف بعض الشيء؟ إن كلام «بست» الذى اقتبسه منه لتوى كان عن التاكيد المستمر لمناهج بعد الحادثة على الاختلاف والانقطاع وعدم الاستمرارية الذى لا يبشرنا إلا بسلسلة من التفرد والتعدد ويترك الساحة خالية تماماً للقيم التنافسية لتطفي على الحياة المشتركة: وهو بالفعل الواقع.

تدخل مصر والدول العربية تلك المنافسة بلا أصغر الامتيازات؛ أو حتى القدرات، مقلولة بإرث تاريخي لا يضمن حتى التذر اليسير من الندية في هذا السياق. ولأننا لا أعنى من ذلك الموارد الاقتصادية وإنما أعني الظروف السيكولوجية التي تتبع ثقافة للنهضة في مواجهة بنيات القهر المتعددة التي تقدّم المجتمع وتقلّم من فرنس أفراده في الإبداع.

ماكلارن منظومة منطقية تسمح بتطوير أشكال بديلة من الفكر التحرري السياسي والاجتماعي،⁽⁷⁾ وهو ما سيتبدىء عند الحديث عن فلسفة فرييري في التعليم. أما الآن فنقف برهة مع التساؤل عن قيمة هرم القهر ونضع سؤالنا في الصيغة التي وضعها فرييري:

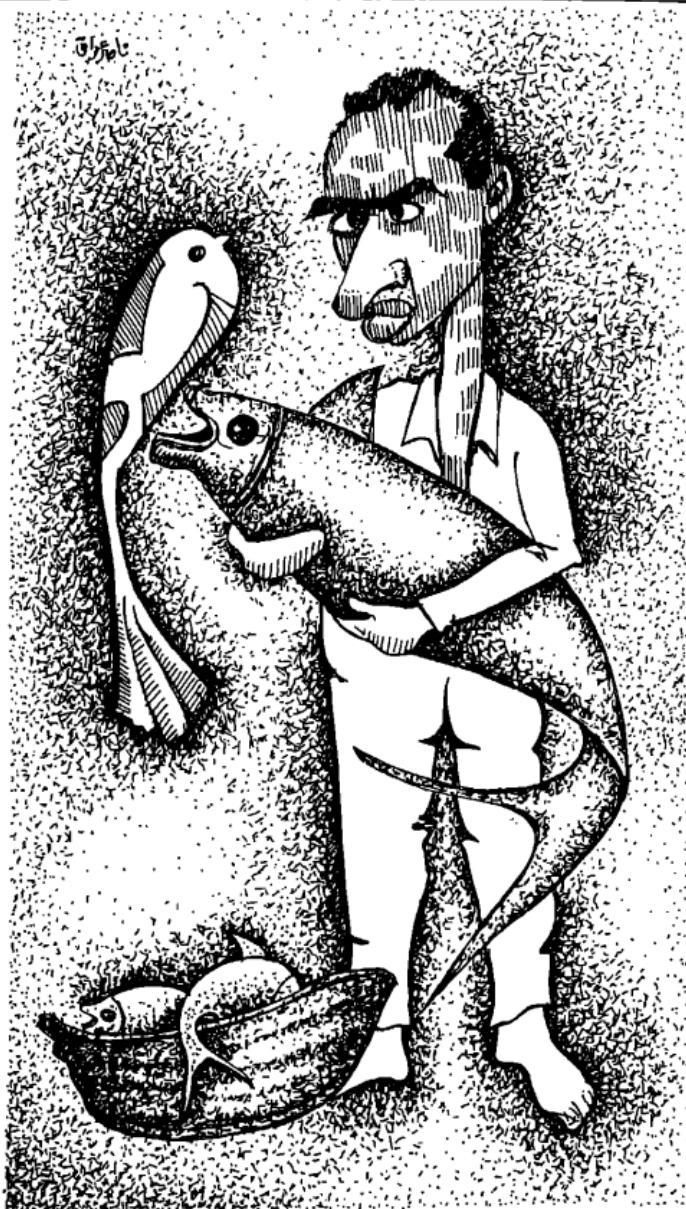
«ما السر في أن بعض البلدان لديها فرص أكبر في تحقيق حلم الديمocrاطية في حين تتعلق بلاد أخرى بأهداف خيال ذلك الحلم الذي تخلعه (عليها) الدول الأكثر تصنيعاً، ما بعد الصناعية؟ وما السر في أنه عندما نشهد انتصاراً للديمocratie يكون في مقدورنا داشماً اقتداءً متبع ذلك النصر في الاستغلال الذي يتعرض له من يحيون في دوامة الإمبريالية والقهرا، وأولئك الذين يحيون على الهاشم من أصيحتنا نسميه شعوب العالم الثالث؟»⁽⁸⁾.

إن الرد على تلك التساؤلات يختصر كثيراً، لو أثنا حاولنا سبر أغواره على مدى صفحات قليلة. ولكن يكتفي هنا أن نقول إن العالم أصبح قرية صغيرة بالفعل إلا أنها قرية شرسة، علاقتها لم تزل محكمة بمنطق لا يليق بإنجازاتها العظمى في مجالات علوم الإنسان بالذات. إذا وعيينا بذلك وإذا وعيينا كذلك أن التعددية ليست في تعددية الأيديولوجيات ومرجعية الحلول وإنما في تعددية المظالم والأصوات التي يصعب أن تعبر عنها، انتبهنا إلى ضرورة التعامل مع المستويات المختلفة للقهر التي تتقنع وراء أقنعة متبدلة،

الشمولية أيا كانت مرجعيتها، وبالتالي نكرس البنيات القائمة على الثنائيات المخترلة التي تؤجل فرض التحرر التي لا يمكن أن تقوم إلا على الحوار الحقيقي.

الأمل الوحيد المثقفى العالم الثالث، والعربى خصوصاً، يكون فى الخيار الأصعب، ويكون فى مثقفين يؤمنون بأن إسهامهم فى سبيل مستقبل أفضل إنما تسرى نتائجه على الإنسانية كلها (ويقتضى منهم ذلك أكثر من إسهام فى التوعية، المقررة والمسموعة). مثقفون يعون تماماً أنهم جزء لا ينفصل من قضية شعوبهم التى هي، شيئاً أم أبىنا، فى العالم العربى قضية تحرر من التبعية تتجلى على المستويات الثقافية والإيديولوجية كما تتجلى على المستويات الاقتصادية، وبالتالي السياسية وحتى المذهبية والأيديولوجية. مثقفون يؤمنون بأن الانتماء للنظريات المسبقة ومحاولات نشرها بين الناس لا يغير من قدرة الناس الفعلية على الدفاع عن حقوقهم ولا يسلحهم بما ينبغى أن يتسلحوا به لمواجهة القهر.

ولذا فإنه عندما يقول فرييري بضرورةأخذ الروايات التحررية بالخصوصية الثقافية يكون من منطق أن موقع كل مما الخاص هو الذى يكشف لنا الفرص المتاحة للتغيير كما يوعينا بالحدود التى تؤطر عملنا وتتللى علينا المنهج والوسيلة واللغة الأجدى بالتنظيم من أجل التغيير.⁽⁹⁾ فرييري فى ذلك مثله مثل «النسويات» فهو يتبع كما يقول



وأستقى بعض الأمل من أن فريري نفسه توقع عدم استساغة البعض لاذكاره عندما بدأ في نشرها فقال في مقدمة كتابه «تعليم المقهورين»:

«إن هذا الكتاب سوف يثير العديد من القراء، فسوف يعتقد البعض أن موقفى من مشكلة التحرر الإنسانى موقف مثالى محسن، أو قد يعتقدون أن كلامى عن الحوار والأمل، والتواضع والتعاطف هو نقاش أنطولوجى رجمى. وأخرون لاشك لن يتقبلوا هجومى على ظروف القدر التى تشكل مصلحتهم. ولذا فإن هذا العمل وباعتراضى موجه للرأيـالبيـنـ. ولكننى على ثقة من أن كلا من المسيحيـينـ والمـارـكـسيـينـ، وإن اختلـفـوا معـىـ فى بعض أو كل ما أقولـ، سوف يواصلـونـ القراءـةـ. القارئ المنافق الدوجـماـنـىـ وحـدـهـ الذى يـتـبـتـشـىـ موقفـاـ غيرـ عـقـلـانـىـ هو الذى سـوفـ يـرـفـضـ الحوارـ الذى أـمـلـ

أن يـفتحـ هذاـ الكـتابـ».(١٠)

لقد ترجم كتاب فريري «تعليم المقهورين» الذى أودعه فلسنته فى التحرر من البرتغالية إلى الإنجليزية أول مرة عام ١٩٦٨ ودخل طبعته الإنجليزية الخامسة والعشرين عام ١٩٨٦. ومررت مـيـاهـ كـثـيرـةـ تحتـ الجـسـرـ، وامتدـ تـأـثـيرـهـ ليـشـمـلـ نـظـريـاتـ التـعـلـيمـ عمـومـاـ. لقد جاء فـرـيرـىـ بـثـورـةـ فى تـصـورـاتـ المـهـتمـينـ بـالـعـلـمـيـةـ التـعـلـيمـيـةـ تـضـاهـىـ بـلـ تـتـعـدـىـ ماـ جـاءـ بهـ جـونـ دـيـوىـ وـذـاعـ مـثـالـهـ، حتىـ أنـ الـهـيـئةـ الـعـامـةـ لـتـعـلـيمـ الـكـبـارـ فىـ مـصـرـ تـبـتـتـ فـكـرـةـ شـبـيـهـ بـمـنهـجـهـ أـخـيرـاـ فىـ آخرـ كـتـبـهاـ لـلـمـرـاحـلـ الـجـديـدةـ، (وسـوفـ نـسـوقـ

وـأـنـ مـواجهـةـ الـظـلـمـ يـجـبـ أـنـ تـنـسـمـ بـالـدـيـنـامـيـةـ وـالـقـدرـةـ عـلـىـ توـفـيرـ الحلـولـ الـمـبـدـعـةـ (وـهـوـ مـاـ كـانـ يـشـيرـ إـلـيـهـ مـاـكـلـارـ عـنـ الـحـدـيـثـ عـنـ النـسـوـيـاتـ). وقد يـتـبـدىـ لـنـاـ كـذـلـكـ الدـورـ الـمـركـزـىـ الـذـىـ يـمـكـنـ أـنـ تـلـعـبـ المـثـقـفـاتـ وـالـمـلـقـفـونـ الـوـاعـونـ، لـوـ أـنـهـ تـبـنـىـ قـضـيـةـ وـاحـدةـ مـنـ قـضـيـاـيـاـ بـلـادـهـمـ عـلـىـ نحوـ يـتـبـعـ فـرـصـاـ لـلـفـنـاتـ الصـاسـةـ أـنـ تـسـهـمـ فـيـ النـهـوضـ بـمـسـتـقـبـلـ أـكـثـرـ عـدـلـاـ وـدـيمـقـراـطـيـةـ، وـبـالـتـالـىـ أـكـثـرـ قـدـرـةـ عـلـىـ التـصـدىـ لـمـحاـولاتـ التـحـجـيمـ وـالتـهـمـيـشـ مـنـ قـبـلـ الـقـوىـ الـعـالـىـةـ.

وـمـاـ مـنـ شـكـ فـىـ أـنـ قـضـيـةـ تـعـلـيمـ الـكـبـارـ تـمـثـلـ إـحـدـىـ أـهـمـ وـأـخـطـرـ تـلـكـ الـقـضـيـاـيـاـ فـيـ الـعـالـمـ الـثـالـثـ الـيـوـمـ وـمـصـرـ مـنـهـ، وـهـىـ بـلـ تـشـهـدـ مـنـ الـاـرـتـدـادـ إـلـىـ نـيـازـ الـعـرـفـ الـبـدـائـيـةـ الـمـشـوـبـ بـكـثـيرـ مـنـ الـخـرـافـةـ وـمـنـ تـكـرـيـسـ سـطـوـةـ الـخـوفـ وـالـتـرهـيبـ مـاـ يـشـبـهـ لـهـ الرـأسـ، إـذـاـ مـاـ تـذـكـرـنـاـ أـنـ الـعـرـفـ عـلـىـ مـسـتـوـىـ الـعـالـمـ بـعـدـ الـصـنـاعـيـ أـصـبـحـتـ بـالـفـعـلـ سـلـعـةـ»... تـنـتـجـ لـكـ تـبـاعـ وـتـسـتـهـلـكـ، وـسـوفـ تـسـتـهـلـكـ لـكـ يـجـرـىـ تـقـوـيـهـاـ فـيـ إـنـتـاجـ جـديـدـ: وـفـيـ الـحـالـتـيـنـ الـمـهـدـفـ هـوـ التـبـادـلـ».(٩).

وـأـكـرـرـ كـلـمـةـ «ـالـتـبـادـلـ»ـ بـدـوـنـ تـعـلـيقـ.. لـقـدـ حـاـوـلـتـ فـيـماـسـبـقـ الرـدـ عـلـىـ بـعـضـ التـحـفـظـاتـ الـتـىـ قـدـ تـنـطـرـأـ لـقـارـئـ وـقـارـاثـهـ هـذـاـ الـمـقـالـ الـعـرـبـىـ. وـأـمـلـىـ أـنـ أـرـىـ لـهـ رـدـ دـيـنـ أـفـعـالـ تـنـتـيجـ حـوـارـاـ حـقـيقـيـاـ حـولـ مـشـكـلـاتـ الـتـعـدـيـةـ وـمـحـوـ أـمـيـةـ الـكـبـارـ، وـذـلـكـ لـأـنـ تـعـلـيمـ الـكـبـارـ وـإـنـ اـخـتـلـفـ الـأـفـرـاضـ مـنـهـ يـظـلـ فـضـاءـ مـعـتـازـاـ لـلـتـدـرـيـبـ عـلـىـ الـدـيمـقـراـطـيـةـ.

- ٥ - المعلم يؤذب وينظم والطالب يؤذب وينظم.
- ٦ - المعلم يختار ويفرض اختياره والطالب يطبع.
- ٧ - المعلم يقوم بالفعل والطالب يوهم بأنه يقوم بفعل من خلال فعل المعلم.
- ٨ - المعلم يختار فحوى البرنامج ومواضيعه والطالب (الذى لا يستشار) يطوع نفسه على البرنامج.
- ٩ - المعلم يخلط ما بين قوة المعرفة وسطوطه هو الشخصية التى يضعها فى مواجهة حرية الطالب.
- ١٠ - المعلم هو الذات الفاعلة فى العملية التعليمية أما الطالب فمفعول به (١١).
- وعلى أساس قلب هذا النموذج لصالح الطلبة والطالبات فى فصل لمحى أمينة الكبار ووضع الطلاب فى البؤرة والمركز من العملية التعليمية يستطيع كل من الدارسين والمعلمين كسر الحواجز التى تملّيها ثقافة المنتت، وإيصاله أن «المهورين» - والكلام لغريزى - «ليسوا هاشين»، أي أنهم ليسوا أنساً يحيون خارج المجتمع وإنما كانوا دائماً داخله، داخل البنية التي جعلت منهم «كائنات تحيا للأخرين لا لأنفسها» (١٢).
- والغرض من قلب ذلك الوضع، الشائن - كما يقول غريزى - لا يمكن في أن نوھلهم للحياة داخل بنية قاهرة - كما يفعل علم النفس التقليدي - وإنما الغرض هو إعادة صياغة البنية حتى يصبح في مقدورهم الحياة لأنفسهم، أي أن يتخلصوا من التشاؤ الذي تفرضه

مثالاً من دروس هذا الكتاب آخر (المقال)، لكن تظل البصيرة والروح اللتان تعامل بهما فريزى مع ظروف التجهيز والقهر من موقعه كمثقف عضوي قادرتين على بث الأمل على نحو عملى وعلمى يجذب كل من يشعر بضرورة تحرير الإنسانية من أمراضها التي تفاقمت، بسبب عدم قدرته حتى الان على تبدى منطق القوة المعتمد على التسلط والقهر.

وهدف فريزى وإن ركزه على الكبار يصلح نموذجاً يحتذى في شتى المجالات التعليمية. فسعى يتخطى توصيف القهر إلى العمل على تحرير الناس من خوفهم من الحرية وإذكاء وعيهم بالدور الذي يلعبونه في تكريس بيئات القهر، وبالتالي إطلاق فاعليتهم. ويطلب ذلك أولاً زحزحة وعيهم الزائف وجعلهم قادرين على التعامل المباشر مع محظوظهم وإرادته من خلال منظورهم وموقفهم منه وهو ذات العمل الذي تسعى إليه النسويات. إن أول ما يتعرف عليه فريزى من عوامل التغيير الذي ينتهي بتقليل فاعالية المجتمعات هو ما سماه «التعليم البشكي»، ولخص أهم سمات ذلك التعليم في عشر نقاط حتى يوضح النموذج الذي علينا أن ننلأ عنه ونحسن بتصدير عملية تعليمية تحررية:

- ١ - المعلم يعلم والطلبة يتعلمون.
- ٢ - المعلم يعلم كل شيء والطلبة لا يعرفون أي شيء.
- ٣ - المعلم يفكك والطلبة يصبحون هدفاً للتفكير أو «مفكرة بهم».
- ٤ - المعلم يتكلم والطالب يستمع في

قدرة الإنسان الكافية في تسمية عالم كباراك مركزي يستشف وبهضم ويصل إلى نتائج من فعل تفكيره هو، وبالتالي يقدر على تغيير البنية القاعدة لصوته، المتفاagleة عن منظوره، فهم - هذه الكيفية - لا تتأتى إلا من خلال الحوار، وهو الأمر الذي لا يغيره التعليم البنكي أهمية. وذلك لأن الحوار الحقيقي لا يمكن أن يحدث إلا بين الأنداد، والتعليم البنكي قائم على أساس علاقة رأسية تستدعي فرض ثانويات مزيفة تفصل ما بين العارف الكبير بالأمور والجهل.

يؤكد فرييري على نحو خاص أهمية ما سماه «حقيقة الكلمة»، ومركزيتها في عملية الحوار عموماً. ويرى أن للكلام شقين، هما ذاتهما شقا التأمل الفعال: شق تأمل وشق فاعل، وأن العلاقة بينها من الحيوية بحيث إننا لو وضجينا بأحد هما ولو جزئياً ينتقص ذلك من الشق الآخر تلقائياً. فالكلام بدون فعل ثرثرة، كما أن الفعل بدون تأمل نشاط أهوج غير مجد، أما الكلمة الحقيقة فتتغير العالم وذلك لأن الحوار لقاء بين الناس وسيطه العالم وهذه هو تسمية العالم. ولذا فإن الحوار طبقاً لهذا التعريف لا يمكن أن يحدث بين من يريدون تسمية العالم ويبخسون الآخرين ويصادرون حقهم في الاشتراك في تلك التسمية. وعلى من حرموا هذا الحق أن يستعيدهوا أو لا إذا ما أرادوا أن يوقفوا فعل التعدد على حقوقهم.

فالحوار بالنسبة لفرييري ضرورة وجودية، وبما أن الحوار هو لقاء ملوك

ظروف القهر فيستعيدها إنسانيتهم الفاعلة من منظورهم هم الخاص، ويسهموا هم أنفسهم في إعادة صياغة البنية من أجل تحرير لا أنفسهم فقط ولكن قاهرיהם كذلك، ومن ثم يحدث التطور المأمول في العالم.

ويسوق لنا فرييري مثالاً على الإجازة الذي يمكن تحقيقه من خلال إعادة صياغة العلاقة التي تربط الدارسين بالعلم فيقول:

«في إحدى المناقشات عن المفهوم الانثروبولوجي للثقافة وقف فلاج من يعتبرهم نمط التعليم النبكي جهلاً تماماً وقال:

الآن أرى أنه بدون الإنسان لا يوجد عالم.

و عندما قال المنسق: فلنتصور برهة أن كل الناس على الأرض قد ماتوا ولكن بقيت الأرض ذاتها والأشجار والطيور، والحيوانات والأنهار والبحار والنجوم.. لا يكون ذلك عالم؟ وهنارد الفلاح بتاكيد:

إذا حدث هذا فلن يكون هناك أحد يشير إلى كل ذلك ويقول: هذا هو العالم».

أى أن الفلاح أراد - والكلام لفرييري - أن يعبر عن الفكرة التي تقول بأن عدم وجود أناس على الأرض يمثل فقدان الوعي بالعالم الذي يتضمنه عالم الوعي. فالآن لا يمكن أن توجد بدون ما هو «ليس أنا» وبالتالي فإن «اللام أنا» تعتمد تماماً على الآنا.(١٢)

أما الكيفية التي تمكن الدارسين من التوصل بأنفسهم إلى فكرة ذاتي سقتها والتي تتضمن تأكيداً على

مِنْهُمْ مَلَكَاتُهُمُ الَّتِي يَدْرُكُونَ بِهَا الْعَالَمَ
مِنْ حَوْلِهِمْ وَيَسْهُمُونَ فِي مَظَاهِرِ
الْمَوَاتِ.

وَلَذَا فَإِنْ فَرِيرِى يُؤكِّدُ ضَرُورَةِ تَخْلِي
الْمُلْتَزِمِينَ بِقَضَايَا التَّحْرُرِ عَنْ كُلِّ مَا
تَشْبُهُ شَبَهَةَ النَّشَاطِ الَّذِي يَكْرَسُ
الْمَوْتَ، وَيَنْشَدُ الْقَانِمِينَ عَلَى تَعْلِيمِ
الْكِبَارِ كَذَلِكَ الْحَذَرِ كُلِّ الْحَذَرِ مِنْ تَسْرُبِ
سَعَاتِ «الْتَّعْلِيمِ الْبَنَكِيِّ» إِلَى فَصُولِهِمْ،
إِلَّا ضَاعَ جَهْدُهُمْ هَبَاءً وَلَمْ يَنْجُوْهُمْ إِلَّا
فِي تَكْرِيسِ بَيْنِيَاتِ الْقَهْرِ مِنْ خَلَالِ
تَعْلِيمِ الْقِرَاءَةِ وَالْكِتَابَةِ. إِنْ عَلَى
الْمَنْسَقِينَ فِي تَلْكَ الْفَصْوَلِ أَنْ يَلْتَزِمُوا
بَعْدَ نَقَاطِ، لَا تَحِيدَ عَنْ نَاظِرِيهِمُ الْأَلا
وَهِيَ:

- أَنْ يَؤْمِنُوا بِأَنَّ لِيْسَ فِي مَقْدُورِ
إِنْسَانٍ أَنْ يَحْرُرَ أَخْرَى، وَأَنَّ لِيْسَ فِي
مَقْدُورِ إِنْسَانٍ أَنْ يَحْرُرَ نَفْسَهُ، وَأَنَّ
النَّاسَ تَشْتَرُكُ سُوِيَا فِي عَمَلِيَّةِ
الْتَّحْرُرِ، يَحْرُرُونَ بَعْضَهُمُ الْبَعْضِ.

- الْوَعِيُّ بِأَنَّ الْقَاهِرَ «يَسْكُنُ» الْمَقْهُورِ
وَيَمْلِي عَلَيْهِ سُلُوكَهُ، وَتَحرِيرِ الْمَقْهُورِ مِنْ
وعِيَهِ الْمَزِيفِ، أَيْ وَعِيَهِ الْمُسْتَعْمِرُ الَّذِي
لَا يَخْدُمُ مَصَالِحَهُ بِلِ مَصَالِحَ قَاهِرَهُ، لَا
يَتَمَّ مِنْ خَلَالِ التَّقْلِينِ إِلَّا كَنْتَبْدِلُ
نَوْعًا مِنْ أَنْوَاعِ الْقَاهِرِ بِآخَرِهِ.

- عَلَى الْمَعْلَمِينَ أَنْ يَعْوِذُوا بِعِمَادِ
الْأَسْطُوْرَةِ الَّتِي تَقُولُ بِالْجَهْلِ الْمُطْلَقِ
لِلْمَعْلُومِ، وَأَنْ يَكُونُوا مُدْرِكِينَ أَنْ وَعِيَهِمْ
هُمْ أَنفُسُهُمْ نَاتِجٌ نَوْعٌ مُخْتَلِفٌ - لَا أَفْضَلُ
- مِنَ الْعِرْفَةِ، أَيْ أَنْ تَكُونَ لِدِيْهِمُ الْقَدْرَةُ
عَلَى احْتِرَامِ خَبِيرَةِ الْمَعْلُومِ الْحَيَاتِيَّةِ
وَإِدْرَاكُهَا عَلَى أَنَّهَا نَوْعٌ مُخْتَلِفٌ لَا نَوْعٌ
أَقْلَى شَانًا مِنْ خَبِيرَاهُمْ.
لَقَدْ تَحْدَثَنَا حَتَّى الْآنَ كَثِيرًا عَنْ

الْتَّأْمِلِ وَالْفَعْلِ لِلْمُتَحَاوِرِينَ وَسَيِّطِهِ هُوَ
الْعَالَمُ الْمَرْجُوُّ تَطْوِيرَهُ وَأَنْسِنَتَهُ، فَهُوَ لَا
يُعْكِنُ أَنْ يَخْتَرِلُ إِلَى حَدِيثِ مِنْ طَرْفِ
وَاحِدٍ يَصْبِبُ فِيهِ فَرِدٌ وَاحِدٌ أَفْكَارَهُ فِي
دَمَاغِ أَخْرِيَنَ، كَمَا أَنَّهُ لَا يُعْكِنُ أَنْ يَقُومُ
حَوْارًا لِوَكَانَ هَدْفُ أَحَدِ الْأَطْرَافِ هُوَ
فَرْضُ رَوْيَتِهِ عَلَى نَحْوِ عَدَوَانِي غَيْرِ
عَابِيٍّ بِالْحَقِيقَةِ. أَمَّا الْمَثَالُ الْمُحْلِيُّ الَّذِي لَا
يُعْكِنُ أَنْ تَخْطُلَهُ عَيْنُ فِيْسِماً يَتَعَلَّقُ بِهِذَا
الْكَلَامِ، فَهُوَ مَا تَعَانِيَهُ النِّسَاءُ فِي
مُجَتمِعَاتِنَا إِذَا أَرْدَنَ تَسْمِيَةَ الضرَرِ
الَّذِي يَقْعُدُ عَلَيْهِنَّ. فَإِنْ مَنْ يَقْعُدُ عَلَيْهِ
الضرَرُ فِي ظَرْفِ مَا وَكَانَ وَاعِيَا بِذَلِكِ،
أَقْدَرَ وَالشَّكُّ عَلَى تَقْدِيمِ هَذَا الضرَرِ، كَمَا
لَا يُعْكِنُ أَنْ الْمُسْتَفِيدُ مِنْ أَوْضَاعِ ضَرَارِهِ بِالْأَخْرِيِّينَ
لَا يُعْكِنُ أَنْ يَقْتِيمُ حَوَارًا يَتَغَيِّرُ مِنْ خَلَالِهِ
الْعَالَمُ إِذَا ظَلَ هَدْفُهُ هُوَ فَرْضُ وَجْهَةِ
نَظَرِهِ عَلَى الْأَخْرِيِّينَ، هَذَا مَعَ افْتَرَاضٍ أَنَّ
غَرْبُ كُلِّ الْأَطْرَافِ هُوَ التَّطَوُّرُ إِلَّا كَانَ
ذَلِكَ اعْتِرَافًا بِغَلْبَةِ الْجَمْدِ وَالثَّباتِ أَيْ
انتِصَارِ الْمَوْتِ عَلَى الْحَيَاةِ.

أَمَّا الْفَكْرَةُ الْمُحْوِرِيَّةُ الْأُخِيرَةُ لِلتَّحْرُرِ
فِي رَوْيَةِ فَرِيرِى فَهِيَ تَلْكَ الَّتِي تَصْفُ
الْفَارَقَ بَيْنَ كُلِّ نَشَاطٍ فَجَنْدِ الْمَوْتِ أَوْ
مَا سَمَاهُ إِيْرِيكُ فَرُومُ «Necrophily» فِي
مَقْابِلِ الْفَعْلِ الْمُشَجَّعِ وَالْمُتَمَمِّ لِلْحَيَاةِ أَوْ
«Biophily». وَيَبْرِئُ فَرِيرِى أَنَّ الْقَاهِرَ مَا
هُوَ إِلَّا السُّعْيُ إِلَى السُّيْطِرَةِ التَّامَّةِ،
وَأَنَّهُ يَنْدَرِجُ تَحْتَ نَسْقِ مِنَ التَّفْكِيرِ
وَالسُّلُوكِ يَفْضُلُ الْمَوْتَ عَلَى الْحَيَاةِ. وَهُوَ
النَّمَطُ الَّذِي يَفْضُلُهُ الْتَّعْلِيمُ الْبَنَكِيُّ
كَذَلِكَ وَكُلُّ نَوْزُجٍ يَخْدُمُ مَصَالِحَ الْقَاهِرِ أَوْ
السُّيْطِرَةِ التَّامَّةِ.

فَعِنْدَمَا تَحْبِطُ مَحَاوِلَاتِ النِّاسِ فِي أَنْ
يَتَصَرَّفُوا عَلَى نَحْوِ مَسْئُولٍ، تَسْلِبُ

لا تثار قضية المرأة، أو إذا أثيرت يسرع بإغلاقها لأنها من غير الأولويات، أو تنفى من الأصل كقضية للبنقاش.

وتختتم النساء ويتفاختلفن عن الشعور بالضدر الذي يقع عليهم من جراء الإيمان (وهو حق طبيعي للكل إنسان) بنسق أعلى يهب حياتهن المعنى. إلا أنه عندما يتطلب هذا الإيمان منهن الولاء التام بلا نقاش ويؤكد لهن باستمرار فردية إحباطاهن وانعزالية تعاستهن، وبالتالي شذوذهن ونشازهن عن مجموع أمثل يصور لهن على أنه قائم ومتتحقق، يصبح كيانهن منشطراً ما بين التجربة الواقعية الخيالية المعاشرة، وما يمليه منطق الولاء والانتقام، فيصيغن. ويكرس هذا الصيغت من قبل النساء الخطاب القاهر للمنظومة التي تستغله في سبيل تأكيد هيمنتها المطلقة، و «تلقن» النساء لا يعنن تجربتهن الواقعية الاهتمام ويشجعن على حل مشكلاتهن بوصفها مشكلات فردية لا لهم سوى أفراد، لا تدرج على المجموع بائي حال. وكثيراً ما يلقن كذلك أن مشكلاتهن من صنعن وحدهن، إلى أن يصل التغريب مداه فيفقدن الفاعلية حتى في الوظائف والواجبات المخولة لهن على نحو تقليدي في المجتمع وعلى رأسها تربية النشء، ويصبح واقعهن في واد والمثال الذي لا يفتأ ينتفع تقديم صور الرضا والتحقق والانسجام في واد آخر، تتمتع به نساء مثاليات من فعل قريحة لا تعتد إلا بالدفاع عن الشكل متناسية الجوهر، ويكون في ذلك مدعماً لمزيد من القهر،

«التحرر» دون أن تنسى الكلمة في سياق بعيته، وكان ذلك ما أملأه الحرص على نقل فكري فريري النظري وفلسفته في تعليم الكبار، التي تؤكد أن بناءات القهر متعددة وتتخذ أشكالاً مختلفة لا تنحصر في العلاقة بين الطبقات، وإنما تشمل العلاقة بين الجنسين وبين الشعوب وبين الطوائف والأعراق. وجدير بنا الآن ونحن نختتم مقالتنا أن نعود لنذكر ما قلناه في البداية عن التعديدية بوصفها تعدد مظاهر القهر والقمع، وبالتالي ضرورة تعدد الأصوات التي يجب أن تناوح لها فرمن التعبير عن الضدر من حيث هو واقع عليها لا على غيرها، من خلال حوار حقيقي في سبيل إعادة صياغة البنية التي تحرر التناهر قبل المظهر من التعبير عن إنسانيته كاملة وتسجن الاثنين معاً في بناءات ذهنية تفضل الجمود والثبات (أى الموت) على التمو والتطور (أى الحياة)، وبالتالي تندلع أو تنحسر كثيراً الحلول الإبداعية والمبادرات الخلاقة لمشكلات مجتمع ما، وينتشر عدم المبالاة ويفسح شعور الأفراد بمسئوليتهم تجاه مجتمعهم.

ولنأخذ مثلاً على هذا الكلام مفهوم تحرر المرأة في ظل النظرة الشمولية للأمور . والقصد هنا ليس بالأيديولوجيات ولكن التوجه الذهني الذي لا ينظر إلى العالم من خلال ما يطرحه الواقع من مشكلات تستدعي الحل، وإنما على أساس من أن هناك حلًا مسبقاً، جاهزاً ليس علينا إلا تطبيقه برمته حتى يتصلع العالم بأسره، وفي مرأة واحدة، في ظل تلك النظرة للأمور

غير المزيف، ول يكن مع زوجها مثلاً حول البنية التي تجعل منه سيداً ومنها أمة، يكُون في ذلك فرصة لنمو الطرف المستفيد نفسه وتحريره هو ذاته من قالب السيد الذي لا بد أنه يفرض عليه ثمناً باهظاً يدفعه من إنسانيته في سبيل الاحتفاظ بامتيازات تتضاعف كثيراً أمام غنى وثراء العلاقة الإنسانية القائمة على جدلية مستمرة هدفها التعاون بدلاً عن انعدام الثقة والخوف الذي تكرسه بنية القهرا. وتتصبّع المشكلات على أساس هذا المفهوم للعلاقة فرضاً للتوصيل إلى حلول إيداعية تستنقى مشروعيتها من العدل، بدلاً من التمييز المسبق لأحد الطرفين.

إذا أتيحت للنساء في فصول تعليم الكبار فرصة التعرّف على أصولهن الحقيقية التي يفتقدنها من خلال العمليات التقليدية متعددة الأوجه التي تمارس عليهن منذ نعومة أنفوسهن، لا يتبيّح ذلك متأخراً لوجهة نظر مفاجئة قد تحمل حلواناً جديدة لمشكلات طالت بنا وتألت من وجdanنا وانتقدت كثيراً من قدراتنا على ممارسة الديمقراطية التي تتطلّب أملاء في مجتمعنا.

وهما يبعث بعض الأمل في النفوس أن تتجه كتب الهيئة القومية لتعليم الكبار في مصر إلى التعامل مع مشكلة الأمية على نحو أكثر واقعية وفاعلية عما كان الوضع عليه من قبل. يوفر لنا كتاب الهيئة كما يوفر لنا الأستاذ الدكتور رسمي عبد الملك نموذجين لكتابين استلهما أفكار فريدي

ويتأصل لديهن شعور بالدونية والعجز، وهو ما لا يمكن أن يحمله الخير للزوج أو الأولاد. أى أن النواة الأولى للمجتمع تتعرض في صلبها، ولابد هنا أن يطّل علينا سؤال صعب:

- من إذن المستفيد من سلب المرأة صورتها؟

إذا كان الجواب على سؤال مثل هذا يتعلق بقهر طبقة لأخرى له رد واضح وصريح، فالامر ليس كذلك في حالة المرأة لأنها جزء لا يتجزأ من تسييج المجتمع، فناته وطبقاته كل على حدة.

ما النسر إذن في إجماع كل تلك الفئات والطبقات على الخوف الرهيب من أن تجد النساء صوتهن فيعبرن عن استيائهن من شتى مظاهر التمييز داخل الأسرة، على الرغم من التأكيد المستمر من قبل ذات الخطاب على أهمية ومحورية دورها، إلا إذا كانت نواة المجتمع (الأسرة) قائمة على علاقة القاهر بالمقهور، وهي علاقة تستطيع الكثيرات قبلها لصالحهن، مثلها مثل الكثير من علاقات القهر التي يتواجه فيها اثنان فرادى في ظل منظومة قائمة على التمييز المسبق لصالح أحد الأطراف.

هنا فقط يصبح صوت المرأة تهديداً مخيفاً للمستفيد من التمييز الأصلي، لأن التبديل في ظل مثل هذا النسق يكون العكس بالضبط أى قلب الأنوار، وبالتالي تكريس مفهوم القهر كأمر مفروغ منه في العلاقات بين الناس. وعلى النقيس إذا أتيح للمرأة الطرف الذي « يجعلها قادرة » على أن تشتبك في حوار حقيقي انطلاقاً من وعيها

- «إن باولو فرييري هو المثقف العضوي النموذج لوقتنا الراهن، وإن لم ينتحت جراماشي هذا المصطلح لكان علينا اختراعه لوصف عمل وحياة باولو فرييري».
- ٢ - انتظر جيمس جول، جراماشي، فونتانا/كولنز، المملكة المتحدة: ١٩٧٧، ص. ٨٩.
- ٢ - نفسه، ص. ٩٢، عن مذكرات السجن. - ملحوظة مهمة: على من يقرأ هذا المقال أن يتذكر أن الحديث يشمل الجنسين طوال الوقت، إلا أن تركيب الجملة العربية واستعمالات التأنيث والتذكير كثيراً ما تحسم تعقيداته لصالح المذكر، ولذا فقد قضلت الجمع عندما يكون الحديث لى وذلك لقلب البنية اللغوية التي تغرس المرأة.
- ٤ - ماكلارن وليونارد، فرييري: لقاء نقدى، روتلنج، لندن: ١٩٩٣، ص. ٧١.
- ٥ - نفسه، ص. ٤٧.
- ٦ - نفسه، أيرا شور، «التعليم هو السياسة»، ص. ٣٥.
- ٧ - نفسه، فرييري، ص. ٤٧.
- ٨ - نفسه، مقدمة فرييري، ص. ١١.
- ٩ - فرننسوا ليوتار، الوضع بعد الحداثي، ت: أحمد حسان، ص. ٢٨.
- ١٠ - باولو فرييري، تعلم المقهوريين، ص. ٢١، من الترجمة الإنجليزية.
- ١١ - فرييري، تعلم المقهوريين، ص. ٥٩.
- ١٢ - فرييري، تعلم المقهوريين، ص. ٦١.
- ١٣ - فرييري، تعلم المقهوريين، ص. ٦٩، ٧٠.
- ١٤ - ماكلارن وليونارد، لقاء نقدى، أيرا شور «التعليم هو السياسة»، ص. ٣٥.

في التعامل مع مشكلات يعاني منها الواقع المصري على نحو خاص للاستخدام في فصول تعلم الكبار، مثل مشكلة الطائفية، وانحسار فكرة المساواة بين الجنسين. وإن كان لأبد من التأكيد على شيئاً هنا، أو لهما أن وضع منهج سابق على الحوار في الفصل يتعارض وفكرة فرييري الأمريكية، لأنّه يكرس العلاقة الرأسية بين المعلم والمتعلم، كما أن مدى نجاح المنسق في تسهيل الحوار بدلًا من الانزلاق إلى التلقين يتوقف على مدى تمايهما وقضية المقهوريين الذين يتولون تعليمهم القراءة والكتابة. فالحوار الفعال ينشأ أولاً عن التواصل بين المتعلمين والمنسق منهم، لأنّه يتعلم بقدر ما يعلم، ويحرر بقدر ما يتمحرر، في مثل تلك المقصول، وبالتالي فإنّ أفضل الدروس هي تلك التي يشاركك الدارسون في إنتاج مادتها، وربما كان هذا هو ما أراد فرييري تأكيده عندما قال: «إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها الآخرون تطبيق اقتراحاتي في مواقعهم هي أن يعيدوا القيام بما قمت به أنا. أي بالآ يتبعوني، فحتى يتسلّى للآخرين أن يتبعونني عليهم على نحو جوهري لا يتباعوني» (١٤).

سمية يحيى رمضان

الهؤامش

- ١ - يقول بيتر وست في تقدمي لكتاب: باولو فرييري، لقاء نقدى (انتظر المصادر):

ملف

م

«تعليم المقهورين» لباولو فرييري:

هيـا نقـهـو الـقـهـرـ

غادة الحلواني

والمارسة المبدعة للثقافة والتاريخ. فيكتب باولو فرييري بصدق جدالية الذاتي والموضوعي «إن إنكار أهمية الذاتية في عملية تغيير العالم والتاريخ هو ضرب من السناجة والسطحية، وهو كالاعتراف بالمستحيل، أو كالاعتراف بعالم من غير إنسان. فالعالم والإنسان يتعاقلان معاً، ولا يمكن أن ينفصلاً، ولم ينكر ماركس هذه العلاقة، فما نقدة ماركس، وحاول أن يحيطه بهنجه العلمي، ليس هي الذاتية أو السيكولوجية كظواهر لازمة، بل كنفيات يفسر بها العالم، فكما أن المخيبة الاجتماعية الموضوعية لم توجد بالصادفة، بل وجدت نتيجة لمباهدة الإنسان.

تعددت قراءة أعمال باولو فرييري، ضمن سياقات مختلفة، فقد اعتبرت كنظرية في مجال تعليم الكبار، أو كنظرية في الوعي الديني، أو كنظرية في العمل السياسي. ولباولو فرييري نفسه مقولات محورية مهمة هي: «إن التعليم عمل سياسي في المحك الأول»، فهو يعتقد في قدرة التعليم على تغيير مسار المدنية الحديثة، وأن التعليم وسيلة مباشرة للتدخل لصالح المقهورين ضد قاهرهم في المجتمعات الظلية. يعنى هذه المقولات المحورية، أو رؤية باولو فرييري للتعليم، ثلاث دعامات فكرية أخرى، تتمثل في جدالية الذاتي والموضوعي، وعملية الأنسنة في مقابل ظاهرة اللاأنسنة،

* عرض لكتاب «تعليم المقهورين» لباولو فرييري، ترجمة وتقديم: د. يوسف نور عوض (دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٨٠).

.Padagogy of the oppressed

المجتمع بأبنته الاجتماعية - الاقتصادية، وقد اتخذ لهذا التعليم طریقاً يستطيع من خلاله المقهورون أن يغيروا الواقع الاجتماعي الاقتصادي الاقصادي القاهر الذي يعيشون تحت وطأته.

وفي حقيقة الأمر، إن التعليم يعد وسيلة ومرآة، فهو وسيلة لنفس المجتمع القهري ومرآة تعكس المجتمع القهري بعلاقاته القهري، ويعكس المستوى الثاني للمجتمع، بقيمه القهري، التي تتمثل في السحر والشعودة والقدرة والإيمان بالحظ، والعنف والدونية والأبوية والملكية، إنه يعكس «التخلف» بكل مستوياته.

وهذا المجتمع يقوم على أساس نظرية التهر أو نظرية العمل الاحواري، التي تتمثل في عدة مبادئ:

١ - الاستلام أو الفزرو: يتجسد مبدأ الفزرو في عامل «الترقيف»، وهو فرض موقف ما على اختيار إنسان آخر، من أجل تجنبه كي يتواافق مع الموقف المتغلب والساائد، وهذا هو موقف المقهورين، فهو دانماً منسجم مع الملامع العامة لخصائص القاهرة، الذين يستهدفون من علاقاتهم مع الآخرين، هزيتهم بكل الوسائل المتاحة، العنيفة منها والهنية، القامعة أو الأبوية. ومن ضمن هذه الوسائل التضليل، وهو قائم على أن يجعل المقهورين إلى خلق إحساس خرافى بالعالم، فعلى سبيل المثال: أن يقموها باليهام المقهورين بأن المجتمع القهري، هو مجتمع الحرية، وأن الجميع متذارون فيه.

٢ - فرق تسد: يقوم هذا المبدأ على الفرضية التالية: مادامت الأقلية في مجتمع التهر، هي التي تخضع للأغلبية لسيطرتها، فإن سببها للبقاء في الحكم رهن بقدرتها على تفريغ كلمة المقهورين، ولذلك فهي تدرج مفاهيم الوحدة والتنظيم والتضالل تحت قائمة الأعمال الخطرة.

كذلك فإن عملية التغير لا تتم بالمصادفة، بل تتم بجهود الإنسان، وإذا كان الإنسان هو الذي يحدث التغيير في الحقائق الاجتماعية، فإن تلك الحقائق تصبح بالضرورة عملاً تاريخياً من صنع الإنسان.

أما عن عملية الأنسنة في مقابل ظاهرة اللأنسنة، فهو يقول: «إن النضال من أجل الأنسنة يصبح ذا جدوى فقط، عندما ندرك أن الأنسنة على الرغم من أنها ظاهرة في التاريخ، فهي لا تشكل حقيقة مصرية، إذ هي مجرد ظاهرة مرتقة، تعكس الظلم المكري بالقرء في أيدي المقهورين وبمارسه القاهرة ضد المقهورين، ذلك أن اللأنسنة - في جوهرها - إخلال يحول دون التحقيق الكامل لأنسنة المقهورين، فسرعان ما يبدأ هؤلاً - تحت وطأة الاستلام - الإحساس ب حاجتهم إلى النضال ضد أولئك الناس الذين حالوا دون ممارستهم لوجودهم الإنساني الكامل».

أما عن الممارسة البدعة للثقافة والتاريخ فهو يكتب «إنسان وحده هو القادر على مثل هذا العمل، بفضل وعيه ومعرفته وعلمه، وذلك بالطبع ما يفتقر إليه الحيوان، ويبدو لنا أن الإنسان في مواجهته للعالم لا يبتعد بضائع مادية فحسب، وإنما يبتعد أيضاً أفكاراً ونظمًا ومفاهيم، ولما كان الإنسان قادرًا على تحويل الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل، فهو أيضًا قادر على تطوير العالم، من خلال مراحل واضحة المعالم، وهي ليست مراحل مقلقة أو جامدة، بل هي في الم實ية مراحل متداخلة ومتواصلة، من أجل استمرارية حركة التاريخ، حيث كل حقبة من هذه الحقب تتميز بآرائها ومفاهيمها وأعمالها وشكوكها وتحدياتها».

ثلاث دعامات نظرية، تعكس ثقة عميقة، في قدرة الإنسان المقهور على صنع التاريخ، وتغيير

المقاهيرين والقاهرين في آن واحد.

٤ - الفزو الشفافي: يتمثل هنا المبدأ في اختراق الغرفة - القاهرين - الواقع الثقافي بجماعة من الناس، متوجهين إمكانيات هذا الواقع، ومحاولين فرض تصورهم المخاص للعالم على أولئك المخصوصين من أجل تعطيل قدراتهم على الإبداع والتغيير. وعلى وجه الإجمال، فإن الفزو هو ضرب من السيطرة الاقتصادية والثقافية وقد تارسه طبقة ضد طبقة، أو دولة متدينة على مجتمع ضعيف. ويرتكز الفزو الثقافي على أن ينظر المغزوون إلى واقعهم من خلال نظرة الغرفة لهم، وقدر ما يقلد هؤلاء الغرفة، بقدر ما يتأمن وضع الغرفة. ولأنه يتحقق هدف الفزو، فلا بد أن يقتضي المغزوون أولاً بذونيتهم، لأن في اقتناعهم بالدونية اعتراضاً على نظرية الغرفة، وفي هذا الاعتراض، يمكن التحول الذي يتذوقه المغزوين إلى تحشل خطى المعاشر في طرائق مشيهم ولبسهم وسلوكهم الاجتماعي، وبذلك يتحقق الأزدواج في شخصياتهم.

ويتضمن من ذلك أن الفزو هو أداة للسيطرة من جهة، ونتيجة لها من جهة أخرى. وكغيره من مبادئ نظرية القهر والعمل اللاحواري، هو في الحقيقة نتاج طبيعي لمجتمع القهر، ذلك أن التركيبة الاجتماعية الصارمة التي تقوم على مبادئ القهر، تؤثر بلاشك على مؤسسات تربية الأطفال وتعليمهم، فهذه المؤسسات تتشكل بحسب طبيعة النظام الذي ينتهي إليه وتتحدد منه وسائل لنقل خرافاته وقويماته وأساطيره، ولعله من المعروف أن البيوت والمدارس لا توجد في فراغ وإنما توجد في مجتمع ما، وفي ظل السيطرة تصبح المدارس من مستوى الخصانة إلى مستوى الجامعة فراغات لغزوة المستقبل، ومن المحمّ أن تتعكس على علاقة الآباء وأبيه كل

والوسائل المستخدمة لتحقيق هذا تمثل في القهر الببروغرافي والتضليل الشفافي، مثل التركيز على قضايا جانبية وجزئية يهجرون بها الناس عن رؤية الواقع في صورته الشاملة مثل شعار «تنمية المجتمع»، حيث تقسم المنطقه إلى مجتمعات محلية دون دراسة عميقه لطبيعة هذه المجتمعات ككل متكامل. أيضاً ما يسمى ببرامجه «تدريب القادة» التي لا تستهدف سوى عزل الناس عن واقعهم، كذلك تذهب لمفهوم الصراع الطبقي، فالقاهرون لا يرغبون في تغيير أنفسهم كطبقة قاهرة، فهم يطالبون ذاتاً بإيجاد نوع من التفاهم والانسجام بين أصحاب العمل والعمال، دون إدراك لأن التناقض بين هاتين الفتختين يجعل الانسجام بينهما مستحيلاً.

٣ - الاستغلال: تسمى الطبقة المطلطة إلى أن يجعل كثلة الناس تساوق مع أهدافها، ويقدر ما تكون المعاشر غير ناضجة في خبرتها السياسية يقدر ما تسهل عملية استغلالها، ويقوم الاستغلال على أسلوبه، يستهدف بها القاهرون إبعاد الناس عن تحقيق طموحاتهم، وهي أسطورة البرجوازي، فالتأييد الذي يمنحه الناس لما يسمى بالبرجوازية الوطنية في مواجهة ما يسمى بالرأسمالية الوطنية، هو نموذج لأسطورة البرجوازي، وهو نوع من إقامة الحلف الزائف بين القاهرين والمقهورين. ولللاحظ أن القاهرين لا يلحدون إلى أسلوب الاستغلال إلا عندما يبدأ الناس تحرّكهم ضد مجتمع القاهرين. وتتعدد أساليب الاستغلال، فمنها جر الأفراد إلى نزعة تحقيق النجاح الفردي، وهي نزعة سائدة عند البرجوازيين، فالسلطون يستخدمون المعاشرين هدفاً لذلك، وهم بهذا يعملون كوسطاء بين الطبقة المطلطة والمعاشر، ويتاربون نوعاً من الأزدواجية تتميز فيه نفوسهم بخصائص

من هم الظاهرون ؟

تنتزع من العرض السابق لمبادئ نظرية الظاهر، عدّة سمات للظاهرين:

أولاًها: الامتلاك، فبدون الامتلاك، يفقد الظاهر اتصاله بالعالم، فهو يحول كل شيء حوله إلى وجود خاضع لسلطته بصرف النظر عن كيّوناته. هذا الوجود، والنقد عند هؤلاء، هي عماد كل شيء، ولا هدف للإنسان في الحياة، سوى تحقيق الربح، إلا أن هذا الامتلاك، لا يعتبر في نظرهم حقاً شائعاً لكل الناس.

ثانيتها: الكرم الرافض، وهي تتجلى بوضوح في السلوك الأبوي الذي يمارسه الظاهرون مع المقهورين، والذي من شأنه تكرر اعتماده المقهورين على القاهر، ويترسّخ هنا في التعليم البنكي، الذي يعد منحة من القاهر للمقهور.

ثالثتها: السادية، وهي نتيجة التزعة الاحتلالية، فهم يعتقدون أن كل ما آل إليهم بطريق القاهر، حق قد كسبوه بجهودهم، وهم ينكرون على غيرهم هذا الحق، لأن الآخرين في نظرهم غير أكفاء وكسالي، وهو أيضاً حب للحياة مشوّه بل هو على الأصح حب للموت، فالشخصية القهريّة، تتبع بالضرورة إلى تدمير الطاقة الإبداعية والتقدية لدى المقهورين، وهم في ذلك، يستخدمون العلم والتكنولوجيا من أجل تحقيق أغراضهم التي تتركز في الإبقاء على نظامهم القهري القائم على الاستغلال والبطش.

من هم المقهورون ؟

في المقابل، تجد أن المقهورين، يتسمون بسمات، هي في حقيقتها انعكاس للمجتمع الظاهري، والجزء السلبي في علاقة القاهر.

أولاًها: القدرة والإيمان بالحظ والتنصيب، وهو انعكاس لامتنالهم لحقيقة القاهر المستبطة

الظروف الثقافية التي تسيطر على المجتمع الخارجي، فإذا كانت المبادئ التي تخترق جدار التزل صارمة ومتحجرة، ومبينة على فلسفة الظاهر، فإن المنزل سيغدو أساس القاهر، ذلك أن أي تعسّق للعلاقة الصارمة بين الأب وأبنه، يجعل الأطفال يستبطون السلطة الأبوية، وما يحدث في المنزل يتكرر في المدرسة. وهكذا، فيسبّب استبطان السلطة الأبوية التي تقنيها المدرسة، فيان هؤلاء الأطفال حين يشبّون ويصبحون رجالاً متخصصين، يبدأون في إعادة نفس الأساليب التي أُسّس تعليمهم بها.

هكذا، يجيء التعليم كرسالة لغرس قيم وبمبادئ المجتمع الظاهري، وهو ما يسميه فربى بالتعليم البنكي. ونجده في هذا النوع من التعليم، تحييداً لكل مبادئ نظرية القاهر السابقة أو العمل اللاحراري، فهو يرتكز على اللاذوار، حيث إنه ضرب من الإبداع، يحول الطلاب فيه إلى بنوك ويقوم الأستاذة بدور المودعين، وال תלמיד يدور الملقى، فلم يعد الأستاذ وسيلة من وسائل المعرفة والاتصال، بل أصبح مصدراً للبيانات، ووسيلة للمعلومات ينتظره الطلاب في صير ليذكروا ما يقوله ثم يعيدينه، أيًّا كان الموضوع. فيما عامة أو أبعاداً عقلية مستمدّة من الواقع. فإنه يظل فاقد للحياة. وفي الحقيقة تتجلى مهمة التعليم البنكي، في تقليل القدرة الإبداعية عند الطلاب أو إلغائها تماماً من أجل خدمة أغراض الظاهرين الذين لا يرغبون في أن يصبح العلم مكتشوفاً لهؤلاء، أو أن يصبح موضوعاً للتغيير فهو يقضى على الملكة التقدية للطلاب من أجل أن يتأقلموا مع ظروف القاهر المتغلبة في السيطرة والاستغلال. فالتعليم البنكي يتميز بهجته المتعالية وهو وسيلة الظاهرين، لفرض سيطرتهم الأبوية على المجتمع، ولفرض ثقافة التسلط.



رابعتها: وهي سمة نتيجة طبيعية لكل ما سبق، وهي الخوف من الحرية.
وعلى الرغم من أن المقهورين لا يستطيعون تحقيق وجودهم الذاتي بدون الحرية، إلا أنهم في الوقت نفسه يخشون الحرية، ويذاؤجرون بين إحساسهم الخاص وإحساس القاهر المتمثل في ضمائرهم، وهكذا يعتمد الصراع بي أن يكونوا أنفسهم، وأن يكونوا قاهريهم، وهذا هو ما يحول بينهم وبين الإسهام الفعال في مخاض الحرية.

ثانية: بنا على ما سبق، نجد تناقضًا قاتماً بين القاهر والمقهور، هذا التناقض هو الذي يخول للمقهورين القيام بعملية التحرر، والذي به يستطيعون تحرير أنفسهم والقاهرين في الوقت نفسه، وهو ما لا يستطيعه القاهرون، لأن إحساس القاهر يكتنفه كفاح، يسبب له ضيقاً، هذا الضيق لا يقوده إلى أن يتفاعل مع المقهورين في حركة واحدة، بينما، متى أدرك المقهورونحقيقة الاضطهاد، وأنهم يعيشون في علاقة جدلية، يمثل وجودهم التقىض المضاد لوجود القاهرين، كان ذلك في حد ذاته ضرباً من التحرر.

وهذا هو ما يمثل إشكالية الكتاب، حيث تتحمرون حول سؤال أساس هو: كيف يستطيع المقهورون المقسمون والذين لا يشعرون بوجودهم المتحقق أن يسهموا في تطوير أسلوب تعليمي يستهدف تحريرهم؟

ويجيب بارلو فريري عن هذا بأن «الإيجابة عندي، هي أنهم يجرد أن يكتشفواحقيقة وجودهم كرهائن في أيدي القاهرين، يبدأون مخاضاً سيسفر ولاشك عن ولادة حريةهم، ولابد لنا أن نعلم أن هذا المخاض سيتعرض كثيراً إذا ظل هؤلاً يمارسون ازدواجية الكينونة (...).»، وبتأكد من ذلك أن تعليم المقهورين، هو أداة نقدية، يكشف فيها المقهورون حقيقة أنفسهم وحقيقة

داخلهم، ونتيجة لتدمير الطاقة الإبداعية، والملكة النقدية لديهم، والتي تؤدي إلى عدم إدراكهم لحقائق الرفع المزري، بسبب التضليل الشاققى والفرزو الذى يعيشون تحت وطأته، وبناء عليه، فإن العنف المترافق، نتيجة الوضع المزري الذى يعيشون فيه، يشوجه إلى زملائهم وليس إلى قاهريهم، وهو الأمر الذى يهدى تفسيره فى استبطانهم لشخصيات قاهريهم، فكانهم يقومون بطريقه غير مباشرة بهاجمة القاهرين.

ثالثتها: ازدواجية الكينونة، يشعر المقهورون فى مرحلة من مراحل حياتهم بشيء من التوافق مع قاهريهم، فلا يكادون يحسونهم خارج أنفسهم، أى يقومون بتمثيل القاهر، وهو ناتج عن عامل التوقيف - الذى سبق ذكره - وناتج عن أن تصوراتهم قد أقامت بحقيقة الاضطهاد الذى يعاونه فى كل يوم بدرجة جعلتهم لا يشعرون بضرورة النضال من أجل تغيير التناقض.

ثلاثتها: تؤدى هذه الازدواجية إلى سنتين فرعيتين:

١ - الرغبة الجارفة فى تمثيل حياة القاهرة، وأن يعيش المقهور على طريقة القاهرة وتتصبح أساليب القاهرة، مطحضاً من المطابع التى يرون إليها المقهور، وتبعد هذه الظاهرة، لدى الفتات المقهورة من الطبقة المتوسطة، التى تتطلع إلى المساواة مع أفراد الطبقة العليا.

٢ - تحصير الشعور الثنائى، والصاحب بسلوكيات انتحارية، ولقد استمد المقهورون هذه المحقيقة من استبطانهم لآراء القاهرين المتأصلة فى نفوسهم، والتي تعود إلى التزعع الاحتلالية لدى القاهرين، الذين يرون الآخرين كمسالى، وغير منتجين، وعليه يفقد المقهورون الشقة فى أنفسهم، بل يزدادون ثقة بقاهريهم، فنعود إلى الرغبة الجارفة لديهم فى تمثيل حياة قاهريهم.

تسد» من أجل إحكام القيصر، فلأن دور القادة في نظرية العمل المعاوبي، يحتم عليهم أن يعملوا دون كلل، لتحقير الوحيدة بين المقهورين من جهة، وبينهم وبين الناس من جهة أخرى، من أجل تحقيق هدف التحرير، وهو الأمر المستحيل تحقيقه دون ممارسة، فالسلطون يستطيعون ذلك باستخدام سلاح القوة، وهو ما لا يستطيعه الشوربون. والسلطون يستطيعون تنظيم أنفسهم ب رغم العلاقات، والتي يمكن مجاهاتها بالوحدة، عند أى تهديد، والشوربون لا يستطيعون أن يسيروا دون الجماهير لأن وحدة التسلط تكتسب وجودها من التناقضات القيمية بينها وبين الجماهير، وعلى العكس، تكتمل وحدة القادة الشوربون بإزالة هذا التناقض. والوحدة الحقيقية لأبد أن تتم على المستوى الإنساني وليس على مستوى الأشياء، أو عن طريق الشعارات التي تزدري في النهاية إلى تجمع بشري يمارس دوراً مميكانيكيًا دون أن يعي أهدافه، بل لأبد في الوحيدة أن تتم في إطار من الوعي المتبادل بين القاعدة والنخبة، ولأبد للجماهير كى تتحدد من أن تقطع الصلة بالسرور والخراقة التي هي من مقوّمات عالم القيصر، وتستبعض عندها بالعمل النقاقي، ذي الطبيعة التاريخية والواقعية.

٣ - التنظيم: وهو الرد الحاسم على نزعة الاستهلال، ويرتبط دائماً بالوحدة، وتتطور طبيعتها لها، وهو عملية يبدأ من خلالها القادة الشوربون، تعلم الناس معرفة العالم، على الرغم من أنهم لا يقولون كلمتهم الخاصة في ذلك، وهو في حقيقة الأمر، دليل على التواضع والشجاعة، والمشاركة في العمل الجماعي، حيث يتفادى الناس به الوقوع في خطأ العمل المعاوبي، وهو أمر يختلف أسلوبه بحسب الظروف

قاوريهم كضحايا للتزعزعات الإنسانية». وهذا هو هدف كتاب «تعليم المقهورين»، وهو نوع من التعليم حرى بأن يصاحب المقهورين خلال نضالهم المستمر من أجل استعادة إنسانيتهم، ويعتمد على تجليّة القيصر أمام المقهورين، حتى يتمنى لهم النضال من أجل اكتساب حريةهم.

إن «تعليم المقهورين»، يستند إلى نظرية العمل الشوري أو العمل المعاوبي والتي تناقض نظرية القيصر أو نظرية العمل اللاهواري، وتستند نظرية العمل الشوري أو المعاوبي إلى عدة مبادئ:

١ - التعاون : الذي يقابل الفرز أو الاستلااب في نظرية القيصر، فالتعاون يقوم على أن الفاعلين يتلقون جميعاً في علاقة تعاونية من أجل تطوير العالم، وإذا كان «الآنا» اللاهوارية تحول «الآنت» إلى مجرد شيء، فإن «الآنا» المعاويبة تدرك أن «الآنت» قد أدرك واقعها، وأن الحتم أن تدخل مع «الآنا» في علاقة جدلية من أجل تغيير العالم. وهكذا فإن نظرية العمل المعاوبي لا تحتمل وجود جماعة يقتصر دورها على السيطرة، وجماعه يقتصر دورها على الانفصال، بل تتضمن أساساً لهم هدف واحد يسيرون إليه، هو تطوير العالم بعد تغييره. وهذا لا يعني انتقاماً دور القادة، بل يعني أنه لا يحق لهؤلاء القادة، أو القائمين على العمل المعاوبي، أن يتكلّموا الناس أو يوجهوهم بطريقة عبّار، نحو الخلاص، لأن مثل هذا الخلاص سيكون منحة من القادة إلى الناس. هذا التعاون، يقوم على منهجة طرح الحقيقة كمشكلة، وهو ما يعني التحليل الناقد للواقع، بعيداً عن الشعارات والمحارس التعبوية التي يقوم بها القاهرون، من أجلزيد من التضليل.

٢ - الوحدة من أجل التحرير: بينما ينجأُ السلطون في نظرية القيصر إلى سياسة «فرق

عن العالم، لأنه إن انتصر الأمر على ذلك فمعناه أن دور القيادة الشوريين سيحد عند هذه الرؤية، لأن الاستسلام مجرد لطلبات الناس مرفوض أيضاً، حيث إنه في بعض الأحيان، لا يتجاوز طموح الناس رغبتهم في زيادة مرتباتهم على سبيل المثال، فإذا انصاع القادة لرغبات الناس سيكون هذا هو الاستسلام، وإذا تجاوزوه مستعيضين عنه بأمر آخر، فسيكون هذا هو الفزور الشفافي، أما الحال، فهو طرح الأمر كمشكلة؛ وبعملهم هذا قاتلهم يطروحون موقفنا تاريخياً، يمثل طلب زيادة الأجور بعدها من أبعاده، وسوف يتضاعف فيما بعد أن مطلب زيادة الأجور لن يكون هو الحال وحده، إن هذا المثل، هو تجسيد لمفهوم «الفكرة المولدة» والتي تعد نقطة البدء في عملية التألف الشفافي، كما تعدد بداية المآلة التعليمية للمعلمين الشوريين في عملية التعليم.

يتضاعف مما سبق، أن الفاسدين أو القادة الشوريين، يجب أن يتسموا بسمات مهمة لتحقيق هذا العمل الحواري، وقد ناقش باولو فريري، نزعة بعض القاهرين في هجر طبقتهم التقيرية والاتجاه إلى طبقة المقهورين، فكثيراً ما يتصير هؤلاء في وضعهم الجديد بنوع من الكرم يشبه ذلك الكرم الزائف الذي مارسوه في مجتمع القاهرة. ولا ينكر أن هؤلاء المعتقدون الجدد للقضايا المقهورين، يريدون تصحيح ذلك الوضع غير العادل، ولكنهم يسببون خلقيتهم الثقافية، يريدون احتكار هذا الدور لأنهم لا يثقون بالناس، في حين أن الثقة بالناس هي أساس التغيير الشوري وهي أول سمة للقيادة الشوريين، حيث يجب عليهم الشقة بالجماهير واستطاعتهم استخدام عقولهم، ومن لا يستطيع أن يتفاعل مع الجماهير، متهمها إياهم بالجهل هو في الحقيقة مخادع لنفسه، ويجب

التاريخية التي يعيشها الشعب. وبختضمن التنظيم أيضاً في طياته الفرق بين السلطة والسلطة، فالتنظيم يحتاج إلى السلطة حتى لا يكون هناك تسلطاً ويعتاج إلى الحرية، حتى لا تكون هناك نوروي، لأنه ليست هناك حرية بدون سلطة، ولا سلطة بدون حرية في سباق العمل الحواري الفعلى.

٤ - **التألف الشفافي:** إن العمل الشفافي هو في جميع الأحوال عمل منظم يستهدف البيئة الاجتماعية، إما بفرض المحافظة عليها وأما بفرض تطويرها، والعمل الحواري يستهدف احتواه التناقضات، ولكنه في الوقت نفسه، لا يمكن له أن يخلو عن العلاقة الجدلية بين الدوام والتغير، ففي التألف الشفافي، يدخل القيادة عالم الجماهير ك المتعلمين منهم، مهمتهم التركيز على أن يعمرنوا عن الناس، ويندمجوا معهم ليصيروا مشاركون لهم في العمل الذي يقموسون به سوريا تجاه العالم، والمتمثل في تطوير الواقع لأجل تحرير المجتمع، فالعمل الشفافي كعمل تاريجي، هو وسيلة يتحقق بها الناس على ثقافة التسلط، ومن ثم يجب على القيادةأخذ رأى الناس في العالم مأخذ الجد، لأنه يتضمن اهتمامات الناس وشكوكهم وأمالهم وطريقتهم في النظر إلى القيادة، بل وطريقتهم في النظر إلى أنفسهم وإلى القاهرين، وهو أيضاً يعزز عن معتقداتهم الدينية وقدرتهم وطاقة احتمالهم، وليس بالإمكان رؤية أي عنصر من هذه العناصر، يعزل عن الآخر، لأن الرؤية لا بد لها أن تكون شاملة، وإذا كان المسلط يهسه أن يرى هذه الأشياء مجتمعة من أجل الاستعارة بها في إحكام سلطنته، فإن القيادة الشوريين يسعون لمعرفتها لتحقيق التألف الشفافي، ولا يعني التألف أن تكون أهداف العمل الشوري مقصورة على أهداف وانطباعات الجماهير

السابق. فالتعليم المواري يستهدف الحرية، وهو بهذا يركز على الإدراك، أكثر مما يركز على نقل المعلومات مثل التعليم البنكي، وهو في هذا السياق يضع منهج طرح المشكلة وتحليلها تحليلاً نقدياً واضحاً، عن طريق «الفكرة المولدة» التي تأتي في سياق مشكلات وواقع المجاهير، وتطرح «كموقف» يتم تحليله مع المجاهير، الأمر الذي يدفع إلى تطوير الملكة النقدية للمجاهير، حيث سيدأون رؤية العالم، على أنه ليس كتلة جامدة، بل على أنه حركة متطرفة. وعلى الرغم من أن هذه العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم، تظل مستقلة عن الكيفية التي يرى الإنسان بها هذه العلاقة أو لا يراها، فمن المؤكد أن أسلوب الفعل الذي يتخذه الإنسان في الحياة يعتمد إلى حد كبير على نظرته إلى العالم.

وإذا كان التعليم البنكي يقوم على وجود معلم «حاك» وتلذيف «متلقى»، فإن التعليم المواري، يحل مشكلة التناقض بين التلميذ والمعلم، لأن مادة التعليم في هذه الحالة التمثيلة في مفهوم «الفكرة المولدة»، تأتي من المشكلات والواقع الحي للمجاهير، تأتي في وضع وسطي ومشترك بين المعلم والتلميذ، وال العلاقة الأفقية التي تنشأ بينهما تساعدهما على الوعي بمادة التعليم، و يجعل المدرس يتعلم أيضاً من خلال حواره مع الطلبة، الذين يقumen أيضاً بهمة التدرس. ويبدو من ذلك أن كلاماً من الطلبة والمدرسين يشتهركون في عملية واحدة. وبذلك تتعكس علاقة العلم والطالب، والطالب والعلم على كل منها وعلى العالم، دون عزل لهما الانعكاس عن الواقع، وينشأ بذلك ما نسميه الفكر والعمل.

المراجع التعليمي أو السياسي
للحركة الثورية:

عليه مراجعة نفسه مرات ومرات. من جانب آخر، يجب على القادة ألا يأبهوا للأعتماد العاطفي من جانب المجاهير، فقد تعود هؤلاً على هذا النوع من الاتكالية، خلال ظروف القهر، والتي يجب أن تزال عن طريق العمل والوعي.

كذلك يجب ألا يعتمد القادة على أسلوب الشعارات، أو حشو عقول المقهورين باعتقادات عن الحرية، من أجل كسب ثقتهم، وأخيراً يجب أن يتسموا بالاتساع، الحقيقي إلى المجاهير والعمل اللاهواري والشجاعة وحب المجاهير إلى درجة التضحية، والفهم الكامل للمجاهير، ومن ثم فهم عدم ثقة المجاهير بهم أو عدم مشاركتهم أو حدوث بعض المبيانات، وذلك نتيجة الازدواجية والخوف.

تحقيق مبادئ العمل الشوري أو العمل اللاهواري، من خلال المساواة والمحوار في نظر بارلو فريري هو الكلمة، والكلمة في مدلولها المعيقي تتجاوز قيمتها كوسيلة لتحقيق بها المساواة، وذلك لما تتميز به من بعد الرؤية والفعل، فهذا البعد متألزمان بحيث لا يغنى أحدهما عن الآخر.

والمحوار يقوم على التواضع والشفقة، وتكريس العلاقة الأفقية بين المتحاورين، ذلك أن الذي ينشأ من مثل هذه المساواة هو علاقة تضامنية في معرفة العالم وإدراكه، كما أن المساواة لا يمكن أن يتخذ من الأساس بيئة له، لأنها لا يمكن له أن يوجد دون تفكير نقدي، يشخص العلاقة القائمة بين الناس والعالم، ذلك أن التفكير الذي يرى المقاومة كحركة تطورية غير منفصلة عن العمل، هو التفكير الذي يستثيره المساواة المجدية.

إن هذه النظرية المساوية تجد وسائلها في عملية التعليم المواري، الذي يستند على المساواة بالمدلول

ومن أهم الموضوعات التي لا غنى عنها المفهوم الانثربولوجي للثقافة.

* *

هكذا عرضنا كتاب «تعليم المقهورين» لباولوفيرى، بطريقة محايدة، بدون تدخل نقدى: الفرض من العرض المحايد، هو إتاحة الفرصة لقراءته فى المقام الأول، للتعرف على نظرته فى العمل الحواري، التى نعتقد أن معرفتها مقصورة فقط على متخصصى التربية، والجمعيات التى «خواول» تطبيق نظرته.

إلا أنها يرغم العرض المحايد، نود أن نرصد - سريعاً - النقاط التالية:

تشير قرارة «تعليم المقهورين» إلى الذي يعد الكتاب الأساسى لفيرى سؤالين، فى ذهن قارئه: أولهما: هل نظرية العمل الحواري، تعتبر بالفعل نظرية فى تعليم الكبار؟ ثانيهما: لماذا الكبار، هم الفتنة المستهدفة لهله النظرية؟ لقد أشار باولوفيرى، فى تحليله لمؤسسات المجتمع الهرى، كالأسرة والمدرسة، إلى العملية الهرية التى يربها الأطفال، وينتج عنها - فى نهاية الأمر - رجال ونساء قاهرات ومقهورون، ليعمدوا انتاج المجتمع الهرى، وفي هذا السياق لا يمكن فصل المدرسة عن البيت.

إذن ، فهل يمكن أن نقترح إجابة على السؤال الثاني: «لماذا استهدف باولوفيرى «كبار السن» كفتنة - إذا صع التعبير - لتطبيق نظرته؟» أن باولوفيرى اختار الكبار لأنهم أولئك الذين لم يروا بتجربة المدرسة من جهة، والذين يعيشون القهر من خلال ممارستهم الحياة اليومية من جهة ثانية، وأخيراً، لأنهم هم الذين يستطيعون بالفعل تنشئة جيل آخر على مبادئ نظرية العمل الحوارى التى تبعدهم عن أن يروا بنفس عملية القهر.

قام باولو فريري بوضع نموذج إجرائى، لتطبيق نظرية العمل الحوارى فى عدة خطوات نوردها فيما يلى بإيجاز:

١ - تحديد المنطقة المراد بها تحقيق العمل الحوارى.

٢ - تكوين معرفة أولية عن المنطقة بواسطة بعض المصادر الشانوية لمساعدتهم فى القيام بالمراحل الأولى من البحث.

٣ - يبدأ الباحثون زيارتهم إلى المنطقة دون أن يفرضوا أنفسهم على الناس.

٤ - تحديد التصورات عن المنطقة وتسجيلها.

٥ - ملاحظة كل ما يتعلق بأنشطة وضرائب الحياة فى المنطقة وتسجيلها.

٦ - عرض الملاحظات المسجلة على بقية أفراد الفريق، من أجل درسها وتحليلها بواسطة المختصين أو بواسطة مساعدتهم من المتطوعين المحليين.

في هذا السياق، من المهم التركيز على التناقضات الشانوية، لأنها فى حد ذاتها ضرب من التحدى، والتركيز على معرفة ما يسميه «جولدمان» «وعى الحقيقة والوعى الكافى»، فالوعى الحقيقى يوحى بعدم إمكان تجاوز الإمكانيات غير المجرية، ولكن من خلال التجربة يدرك الإنسان إمكان هذا التجاوز وبذلك يتحقق وعيه الكافى.

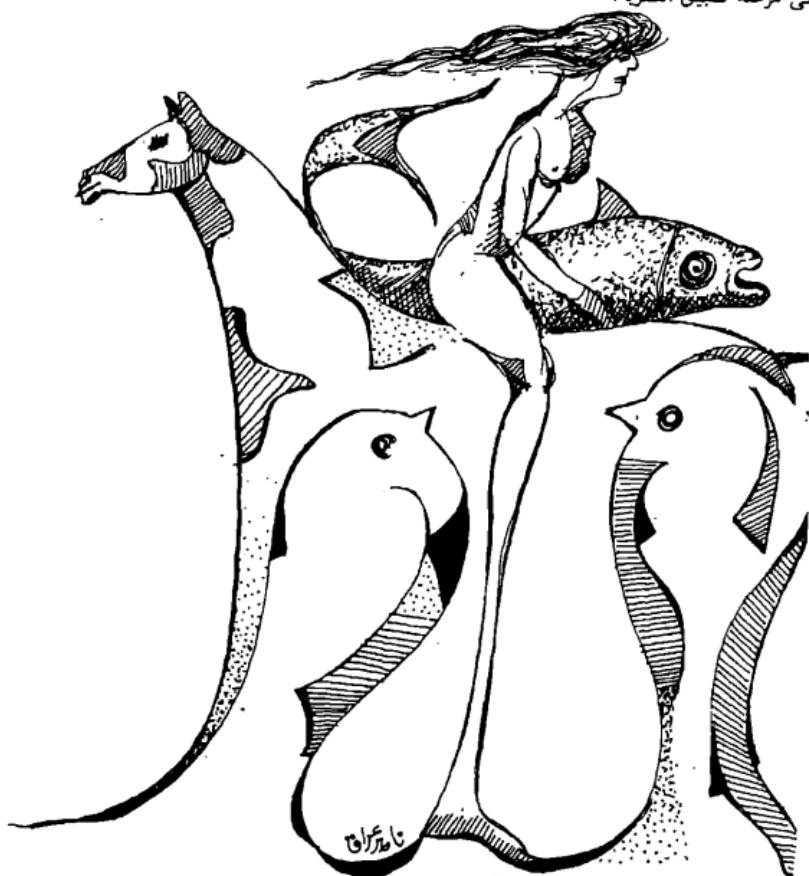
٧ - برجمة الموضوعات بصورة مباشرة أو ضمنية على أن تصنف الموضوعات بحسب العلوم التي تنتمى إليها.

٨ - تحليل الموضوعات لاختيار الأسلوب الأمثل لعرضها.

إذا لم يتمكن الباحثون من إجراء تلك الخطوات بسبب ضعف الإمكانيات المادية، فيمكنهم بأقل قدر من الموضوعات تغيير نظم معينة لبحثها،

والسؤال الأخير الذي نود طرحه: ألا يستحق الأمر، في سياق هذه الحملة القومية (حكومية وأهلية) لمح الأممية، أن نتساءل: ما معنى محى الأممية؟ وهل الغرض هو تعليم القراءة والكتابة فقط؟ وأخيراً: هل سيظل مثقفونا باختلاف مجالاتهم المعرفية مبتدعين بأنفسهم عن هذا الأمر إلى الأبد؟

من الممكن كذلك، أن تساهم هذه الإجابة البسيطة، المقترحة، من الإجابة على السؤال الأول وهو «هل تعد نظرية العمل الحواري، بالفعل نظرية في تعليم الكبار؟». كلمةأخيرة: إن ما قدمه باولوفيرري، ليس وصفة جاهزة للتطبيق في أي بلد، بل هي نظرية يرتبط منها في التطبيق بخصوصية البلد التي تطبق فيه النظرية، وبالظروف التاريخية السائدة في مرحلة تطبيق النظرية.



أواخر ١٩٦٤، حيث عاش بها خمس سنوات، وعمل بجامعةها وطبق طريقة في محو أمية الكبار.

ولى عام ١٩٦٩، جاءته الدعوة من «مركز الدراسات التربوية والتنمية بجامعة هارفارد» ليلقي محاضرات فيها.

وفي عام ١٩٧٠ غادر فريري جامعة هارفارد ليعمل مستشاراً خاصاً لكتب التربية بمجلس الكنائس العالمي في جنيف، الأمر الذي مكنته من ممارسة وتطبيق منهجه في كثير من بلدان العالم مثل بيرو وأنجولا وموزمبيق وتanzانيا وغينيا بيساو.

وقد منحته بريطانيا في ذلك العام، من خلال جامعتها المُتّوّجة الدكتوراه الفخرية.

في عام ١٩٧١ أُنس في جنيف معهد «العمل : الثقافي».

وقد تمكن من العودة لوطنه، بعد تغيير نظام الحكم، حيث عمل أستاذًا في الجامعة الكاثوليكية في «ساو باولو» وفي جامعة «رسيفي».

شارك فريري في ثورات وحلقات بحثية في بلدان كثيرة، مثل: كندا، وإيطاليا، وإيران، والهند، وبريطانيا، واستراليا، حيث جاءته دعوة من مجلس الكنائس الاسترالي ليشارك في مؤتمر موضوعه «التربية من أجل الحرية والمجتمع». وقد توفي أوائل العام الحالي ١٩٩٧.

الصورة الذاتية لباولو فريري ولد باولو فريري عام ١٩٢١ في مدينة «رسيفي» بالبرازيل، وقد تأثرت عائلته بالأزمة المالية العالمية التي وقعت عام ١٩٢٩، مما اضطره إلى الترقف عن مواصلة تعليمه، والخروج للعمل، ولم يستطع العودة إلى دراسته إلا بعد أن كبر أخوه، وقد دخل الجامعة، حيث درس فيها ليكون مدرساً لغة البرتغالية، ودرس إلى جانب ذلك القانون، وانضم إلى مهنة المحاماة. وقد ازداد اهتمامه بعلم الاجتماع والتربية في تلك الفترة، وبعد عام ١٩٤٤، عمل في «حركة العمل الاجتماعي الكاثوليكي» وناول درجة الدكتوراه في محو أمية الكبار وتعليمهم من جامعة «رسيفي» عام ١٩٥٩، حيث عين أستاذ كرسي تاريخ وفلسفة التربية بالجامعة نفسها.

في عام ١٩٦٢، عين مديرًا لمشروع محو أمية الكبار بمدينة «رسيفي»، حيث بدأ فريري بتطبيق حلقات الثقافة.

وفي عام ١٩٦٣م، وجه له رئيس الدولة دعوة ليتولى إدارة المشروع القومي لمحو الأمية، إلا أن الأمر لم يكتمل بسبب الانقلاب العسكري في إبريل ١٩٦٤.

وقد أبعدته السلطة العسكرية عن الجامعة واعتقلته، واعتبر فريري لاجئاً سياسياً لدى حكومة «بوليفيا» التي لم يلبث أن وقع انقلاب عسكري فيها، فتركها وتوجه إلى شيلي في

ملف

م

الوطن - الجامعة: من علمانية بداية القرن إلى أصولية نهايته*

د. نصر حامد أبو زيد

تلiven يقرر ما تسمح به طبيعتنا الإنسانية. وغنى عن البيان أن موضوع شهادتي في سياق ندوة عن «المربيات الأكاديمية» هو الموضوع الذي أصبح مشهوراً في الإعلام العربي والغربي على السواء، باسم «قضية أبو زيد». ولقد أوشكت أن أضع لشهادتي عنواناً إعلامياً مشيراً مثل «فضيحة العصر: قضية ابتهال ونصر»، ولكنني ترددت رغم أن المحترى صحيح إلى حد كبير: ففضيحة العصر؟ نعم، بل وكل العضور، فإذا كانت العصورة السابقة شهدت ظاهرة «محاكم التفتيش» التي أقامتها الكنيسة ضد من خالفوا قواعد التفكير المستقرة ونقدها من منظور قواعد التفكير العلمي الجديد آنذاك، فإن محكمة التفتيش في القضية المطروحة هنا بدأت أولى جلساتها في مؤسسة علمية أكاديمية اسمها

الشهادة على العصر من المسائل الشائقة خاصة في فقهية يصعب فيها التمييز بين الخاص والعام، أو بين الذاتي والموضوعي والشخصي والإجتماعي. ذلك أنه يتبعن على الفرد الخروج من المشاعر الذاتية والأحساس الفردية، وعلى رأسها الإحساس العصيق بالظلم الفادح. موقع الشهادة هو موقع المستولية تجاه الأجيال القبلة، وتجاه المستقبل بصفة عامة. وإذا كان الحاضر لا يأخذ شكله النهائي إلا في المستقبل، فإن الشهادة عليه، أي على العصر، هي إسهام في تشكيله وصياغته. من هنا أهمية تجاوز الأحساس والمشاعر الآتية مهما كانت قررتها أو خدمتها، بل سبب قوتها وحدتها على وجه الخصوص، وموقع الشهادة من جهة ثانية هو موقع الحساد والموضوعية والإدلا، بالحقائق دون تأويل أو

هدف يقترب اقتران لزوم بهدف النخبة المصرية في تحقيق الاستقلال وإنشاء الدولة المصرية المصونة على أساس علمي مكين، وليس غريباً أن يكون كل من مصطفى كامل ومحمد عبده هما اللذان بدماء الدعوة لإنشاء تلك الجامعة، ثم تولى أمر الدعوة حتى تحققت كل من قاسم أمين وسعد زغلول، وافتتحت الجامعة عام ١٩٠٨.

افتربت الدعوة لإنشاء الجامعة بالتركيز على استقلالها التام سياسياً من جهة، وعلى كونها جامعة لكل المصريين بكل طوائفهم واتجاهاتهم الدينية من جهة أخرى. لكن الذي حدث بعد ثورة ١٩١٩ وصدور دستور ١٩٢٣ أن استقلال الجامعة صار عرضة للتهديد بعد أن تحولت إلى جامعة حكومية، وتم إطلاق اسم «قِيَادَةُ الْأُولَى» عليها بدلاً من اسم «الجامعة المصرية». والدليل على ذلك أن سعد زغلول - زعيم حزب الأغلبية - والذي كان قد ضاق بذكر «الإسلام» في حفل افتتاح جامعة لا دين لها إلا العلم - حسب تعبيه آنذاك - اتخاذ موقفاً عدائياً واضحاً من كل من «على عبد الرازق» في محنته مع الأزهر عام ١٩٢٥ بسبب كتاب «الإسلام وأصول الحكم»، و«طه حسين» في محنته بسبب كتاب «في الشعر الجاهلي» ١٩٢٦، وذلك لانتسابهما سياسياً لحزب «الأحرار الدستوريين» المعادي لحزب «الوفد». فقال عن الأول: «قرأت كثيراً للمستشرقين ولرسوامِ فما وجدت من طعن منهم في الإسلام حدة كهذه الحدة في التعبير. لقد عرفت أن الشیخ على عبد الرازق جاهل بقواعد دينه والإشكيف يدعى أن الإسلام ليس مدنياً؟». وقال عن «طه حسين» بعد أن حاول استصدار قرار من مجلس النواب برئاسته يدين الكتاب وصاحب لوب تهديد «علدي يكن» رئيس الوزراء آنذاك بالاستقالة: «هباوا أن رجالاً مجئونا بهذه في

«جامعة القاهرة»، من أهم مبررات إنشائها واستمرارها «تدعيم البحث العلمي وتشجيعه». وإذا كانت القضية قد انتقلت من الجامعة إلى المسجد، ثم من المسجد إلى المحكمة، فإن قرار الجامعة برفض ترقية أحد أعضاء هيئة التدريس بها استناداً إلى تقرير يشكك في عقيدته، كان بمثابة «حجر الأساس» في بناه القضية/ القضية. من هنا استتناول شهادتي أهنم تلك المؤسسات، الجامعة، محللاً تطور نشأتها ودورها من جهة، وكاشفاً عن علاقتها بمؤسسات الفكر الديني في سياق هذا التاريخ من جهة ثانية.

١ - البداية :

لسنا في حاجة هنا لسرد تاريخ إنشاء جامعة القاهرة في بداية القرن، تعبيراً عن الحاجة الماسة للتواصل مع الفكر الإنساني بعيداً عن وصاية الفكر الديني التقليدي الذي كانت تشهله وتداعف عنه وتحمييه مؤسسة الأزهر. كان إنشاء مدرسة «دار العلوم» عام ١٨٧٥ لتغريب مسلمين يجتمعون بين علوم الدنيا وعلوم الدين محاولة في الطريق نفسه. وكان «محمد عبده» قد أسهم بدور ملحوظ في نقل الفكر الإيجياني إلى تلك المؤسسة وتعزيز منهج إحياء التراث العربي. خاصة تراث المقلاتية والاستنارة، فيها. وكان إنشاء مدرسة «القضاء الشرعي»، بعد إنشاء دار العلوم، جزءاً من ذلك التيار العام الساعي لخلق مؤسسات تعليمية متخصصة مستقلة. وهي المدرسة التي تخرج فيها «سعد زغلول» و«على عبد الرازق» وأ«أحمد أمين» و«أمين الحولي» وغيرهم من الأسماء التي أسممت إسهامات لا تنكر في الحياة المصرية العامة. لكن الهدف من إنشاء جامعة القاهرة - أو بالأحرى «جامعة مصرية» - كان الفصل الناجم بين مجالى «الدين» و«العلم»، وهو

في تقريره إلى أن: «غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض الموضع من كتابه إنما قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده بأن البحث يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متواافق، لذلك تحفظ الأدوات إدارياً».

لكن الجامعية التى دافعت عن حرية البحث العلمي فى الرابع الأول من القرن العشرين، لم تحتمل فى نهاية الرابع الشانى من القرن ذاته، تحديداً فى العام الجامعى ١٩٤٧ - ١٩٤٨، أن تمنع درجة الدكتوراه للباحث «محمد أحمد خلف الله» عن رسالته «الفن القصصى فى القرآن الكريم»، والتى قام الشیخ «أمين الحسوى» بالإشراف عليها. تجدر الإشارة هنا إلى أن مدرسة «دار العلوم» كانت قد ضمت إلى جامعة فؤاد الأول، وهو أمر لا يتفق مع أهم الأهداف الجوهريه لتأسيس الجامعة: كونها جامعة لكل المصريين باختلاف طوائفهم وديانهم. كانت مدرسة «دار العلوم»، ومتازت الكلية التى تحمل نفس الاسم بجامعة القاهرة، لا تقبل طلاباً غير مسلمين، شأنها فى ذلك شأن جامعة الأزهر، حتى بعد أن صارت، بدءاً من منتصف السبعينيات تقريراً - تضم كليات كالطب والتجارة والهندسة والعلوم واللغات.. إلخ، كان انضمام دار العلوم دليلاً على تزايد درجة التهديد الموجه ضد الاستقلال الفكرى والأكاديمى الذى أنشئت على أساسه الجامعة. وقد تصاعدت درجة ذلك التهديد حدة فى مسألة رسالة «محمد أحمد خلف الله». كان أحد أعضاء لجنة المناقشة التى عينتها الجامعة لفحص الرسالة أستاذًا من دار العلوم، وكانت له بعض الاعتراضات التى يفترض أن تطرح للنقاش فى المناقشة العلنية، لكن الذى حدث فيما يروى

الطريق فهل يغير العقلاً منه شيئاً إذن الدين متبين، وليس الذى شك فيه زعيم ولا إمام حتى تخلى من شكه على العامة. وماذا علينا إذا لم نفهم البقر».

هذا رغم أن الكتابين بما فيهما من تهور وتجاوز ليساً، فيما يرى أحمد هيكل - إلا ثرثرين من ثمار روح ثورة ١٩١٩ «تلك الروح التى تجلت بعد نجاح الثورة، والتى كان من أهم مظاهرها الإحساس العارم بالحرية، والرغبة الشديدة فى التغيير والتجديد، وهى رغبة تصل أحياناً إلى حد الاندفاع والانحراف عن الحق والإقدام على ما لا يجوز، وهو أمر يحدث كثيراً فى أعقاب الثورات. وقد تأكّد هذا الإحساس عند كثير من المثقفين المصريين بعد صدور دستور سنة ١٩٢٣، الذى كفل للمواطنين حرية الرأى، ورفع عنهم ما كان يكبل تفكيرهم وأفلامهم أيام «سيطرة الاحتلال» (١٩٦٥/٥/١٣)؛ كتاب الدكتور طه حسين: *نى الشعر الجاهلى*، ماذا تبقى منه؟».

وإذا كان مجلس الجامعة وإدارتها تمثلة فى «أحمد لطفى السيد» قد وقفوا بزعم ضد محاولات فصل «طه حسين»، فمرد ذلك للمناخ الليبرالي العام المتمثل على الأقل فى التعددية الحزبية بما تتضمنه من تعدد منابر التعبير. وهذا المناخ نفسه هو المناخ الذى مكن «محمد نور» فى التقرير النهائي للتحقيق مع «طه حسين» من تبرئته من تهمة الاعتداء على المقدسات، وذلك بعد أن ميز بين أمرتين: الأولى متطلبات الدرس العلمي والتحليل الأكاديمى، وما تتضمنه أحياناً من استخدام مصطلحات وعبارات قد تتصادم مع ما يعتقد الناس ويؤمنون به. والأمر الثاني القصد إلى إهانة العقيدة أو السخرية منها، وهو ما يميل جرعة يعاقب عليها القانون. وانتهى محمد نور

في الدكتوراه ويتحول إلى الدراسات البلاغية الخاصة لكي يحتفظ بالعمل تحت الإشراف العلمي للخولي.

٢ - الجامعة وشورة يوليو:
 هناك الكثير من عناصر التشابه والاشتراك بين حالة خلف الله وواقعة ترقية أبوزيد عام ١٩٩٢، دون إهمال عناصر الاختلاف التي تتلخص في اختلاف المناخ الاجتماعي والسياسي والفكري في التسعينيات عنه في نهاية الأربعينيات، حيث كان استقلال الجامعة في وضع أفضل نسبياً. كان قيام ثورة الجيش في يوليو ١٩٥٢ نقطة تحول حاسمة في الحياة المصرية على أكثر من مستوى وبأكثر من معنى. ما يهمنا هنا هو تأثيرها في الحياة الفكرية بصفة عامة وفي حياة الجامعة بصفة خاصة. بدأ الضباط الأحرار تنفيذ أهدافهم العلنية بمحاربة الفساد، فكان من قرارتهم السياسية «إلغاء الأحزاب» باستثناء جمعية «الإخوان المسلمين». وأعلن أن سبب هذا الاستثناء أن «الإخوان» جمعية دينية وليس حزباً سياسياً. ثم تلا ذلك تطهير كل المؤسسات الحكومية من «الفساد»، فطال الجامعات في حركة التطهير. بوصفها مؤسسات حكومية. إحالة ٤٥ عضواً من أعضاء هيئة التدريس، إما إلى المعاش أو إلى أعمال إدارية. من كلية الآداب جامعية القاهرة يمكن على سبيل المثال ذكر أسماء: أمين الخولي، ولويس عوض، ومحمد أمين العالم. وكان هذا القرار تبريراً جاً لعملية إلتحق الجامعة نكرياً وأكاديمياً. وليس إدارياً فقط. - بأيديولوجية النظام السياسي الحاكم. وكان هذا القرار مسبقاً بمحاولات تصدى لها الأساتذة ونجحوا في إيقافها، لعل آخرها القانون ٦٢٣ لسنة ١٩٥٣ الخاص بإنشاء اللجان العلمية

الخولي أنهم «لم يجتمعوا لمناقشته (الطالب) في ذلك كما يقضى تأليف اللجان لتقرير الرسائل، ثم ما ليتوا أن اشتغلوا في العناد فانتقلوا من طلبهم - تعديل بعض فصول الرسالة مع تقديمهم لجوابها السليم». إلى طلب تطبيق أحكام الرادة على صاحبها». وواصل الخولي: «وتسرب الأمر إلى الخارج، بيد من لا أدرى، فتلتفت ناس أخباراً طائرة، وحکموا على ما لم يروا ولم يقروا، بل أخروا ما عرف ونشر، فكتب من سموا أنفسهم جمیة العلماء، أن خبراً نشر في عددي ٤٧١ و٤٧٢ من الرسالة عن بحث خلف الله ثم لم يكن فأصبح الأمر جد خطير، وعدوه وباء أشيع من رداء الكوليرا. مع أن عددي الرسالة ٤٧٣ يحمل مقالاً طويلاً في التكذيب وبين استحالة مخالفه البحث للدين».

ولا شك أن أحد أعضاء اللجنة هو الذي قام بتسريب نسخة من الرسالة - نسخها بخط يده أو نسخت له. إلى الأزهر مشفرة بلاحظات عليهما. كان الأستاذ على يقين من أن وأيه قبل المناقشة أو أثناها سيكون صوتاً واحداً من مجموع خمسة أصوات هم عدد أعضاء لجنة المناقشة. لذلك أراد أن يستعدى مؤسسة الأزهر، ويستعدى الرأى العام المصري، كله، ضد الرسالة وصاحبها والأستاذ الذي أشرف على إعدادها. وهذا ما كان، وانتهت المسألة بقرار رفض الرسالة وتحويل «المعبد» محمد أحمد خلف الله إلى عمل إداري. وكان هناك قرار آخر يتعلق بالأستاذ المشرف، أمين الخولي، يقضي بمنعه نهائياً من الإشراف على أية رسالة لها علاقة بالقرآن أو بالحديث النبوى. كان من آثار هذا القرار أن معيناً آخر اسمه «محمد عبد الفتاح شكري عياد». - كان قد حصل لتوه على درجة الماجستير في الدراسات القرآنية تحت إشراف الشيخ الخولي. - قرر أن يهجّر الدراسات القرآنية



الإسلام السياسي:

كان استثناء الضباط الأحرار «الإخوان المسلمين» من قرار إلغاء الأحزاب السياسية، على أساس أن تنظيمهم ليس حزباً سياسياً وإنما «جمعية دينية»، جزءاً من التحالف بين الإخوان وتنظيم «الضباط الأحرار» قبل قيام الثورة ومجاهدتها. لقد تصور كل فريق منها أنه يستطيع «استخدام» الآخر لتحقيق أهدافه، لذلك فجع الإخوان في الضباط الأحرار لأنهم رفضوا تعين خمسة وزراء منهم واكتفوا بوزير واحد، كان الشيخ أحمد حسن الباقوري. لذلك سرعان ما انهار هذا التحالف وبدأ صراع سياسي مير، لم يتردد فيه الفريقان المتصارعان في استخدام «الإسلام» أداة من أدوات تحقيق «المشروعية» فكريياً سياسياً. يجب التمييز بالطبع بين حقبتين في هذا الصراع الذي مازال جارياً بصورة دورية إلى حد كبير، الحقبة الأولى هي حقبة الفترة الناصرية التي استمرت. رغم غياب المربيات الفكرية والسياسية. بدرجة من درجات الاستثناء فرضه مناخ المد الوطني والقومي القوي في التضاد ضد الاستعمار العالمي والاستغلال الداخلي. والحقيقة الثانية هي حقيقة انحسار هذا المد، حيث تمكنت قوى الاستعمار العالمي من إحكام الخصار حوله حتى أفلحت في تطبيقه بهزيمة ١٩٦٧. وعلى المستوى الداخلي كانت قوى الثورة المضادة قد افلحت. بفضل غياب المربيات التي أفضى إلى سلبية الجماهير وعزلتها، بالإضافة إلى التحالف التاريخي بين قوى الثورة المضادة وقوى الاستغلال الخارجي بسبب اتفاق المصالح. في الاستيلاء على السلطة.

في هذه الحقيقة الثانية تم إحياء التحالف القديم مع الإخوان المسلمين بهدف القضاء على الحركة الطلابية المناهضة لنظام الحكم، والمكونة أساساً

الدائمة للترقيات، والذى كان ينص على تعين أعضاء هذه اللجان بقرار جمهورى، كما ينص على وجوب أن يزدوج هؤلاء الأعضاء بينما يرأس رئيس الجمهورية، وعلى أن قرارات تلك اللجان لا يجوز الطعن فيها أمام أية جهة قضائية. بعد قرار ١٩٥٤ بتطهير الجامعات من الفساد، صدر القانون ٥٠٨ في ٢٦ سبتمبر ١٩٥٤ الخاص بإعادة تنظيم الجامعات المصرية.

وقصة القضاة النهائي على استقلال الجامعة وعلى استقلال القرار الجامعى معروفة من خلال الصدامات التي استجدة مع هزيمة ١٩٦٧ وصدامات عام الحسم ١٩٧٢، فأعيد تنظيم الجامعات بالقانون ٤٩ لسنة ١٩٧٢، وتم إصدار اللائحة الطلابية التي تصدر أية ديمقراطية في الحياة الجامعية سنة ١٩٧٧، بعد مظاهرات الخنزير الشهيرة في يناير، وفي ظل نتامي التيار الدينى الأصولى بين الطلاب. وفي الاستجابة المخجلة من جانب إدارة الجامعة لقرارات سبتمبر ١٩٨١ التي وصلت أحياناً إلى ما يتجاوز حدود التأييد من جانب بعض عمداء الكليات إلى -مزيد من التحرير- ما يكشف عن حجم مأساة الوضع الجامعى. لقد صار الوصول إلى أي منصب إداري جامعى -من رئيس الجامعة إلى رئيس القسم- محكماً بمعايير الولا، السياسي المطلق للنظام المحاكم، ومن هنا صارت قرارات الإدارة الجامعية توجهها اعتبارات الحفاظ على المنصب، وصار صانع القرار الجامعى يتصدى بتصدى وقوع قراره قبل اتخاذة ليقيس حدود المكسب أو الخسارة في سلم التقدير السياسي. في ظل هذا المناخ، وفي سياق المثال العام للفساد بكل أنواعه طال الفساد أروقة الجامعة، وبدأ ينسج خيوطه في أركانها.

٣ - الجامعة ونمو تيار

في الصعيد والمناطق العشوائية في القاهرة، خاصة ضد «الأقباط» الذين اعتبروا بشابة «رهان» في الصراع ضد النظام السياسي للدولة. ووصل المسلسل إلى «ذروة»، حبكته الدرامية حين قام تنظيم «المهاد» بخطفه المئينس «محمد عبد السلام فرج». مؤلف «الفرضة الفاتحة». باغتيال رئيس الدولة في يوم الاحتفال الكبير، السادس من أكتوبر ١٩٨١، بعد عشر سنوات من بداية التحالف.

من الجدير بالذكر أن زيارة «السادات» للقدس في نوفمبر ١٩٧٧، وما ترتب عليها من توقيع معاهدة الصلح المنفرد مع إسرائيل في سبتمبر ١٩٧٨، لم تكن هي الدافع لاغتيال رئيس الدولة، كما يحلو للبعض أن يدعى في محاجة لإخفاء مشروعية وطنية. قومية على عملية الاغتيال. كان الدافع كما يدل تتابع الأحداث هو الانتقام، الشأري بالمعنى المعروف في الصعيد، بسبب قرارات سبتمبر ١٩٨٠ التي تضمنت فيما تضمنته من اعتقالات السياسة الجماعية «اعتقال» بعض القيادات من الإخوان والقيادات الإسلامية الأخرى. كان واضحاً من قرارات سبتمبر أن «التحالف» الجديد يلقي نفس مصير التحالف القديم، وأنه لا يجب أن يمر هذه المرارة دون عقاب. لكن قرارات سبتمبر كانت في الواقع تعبرها عن عجز النظام عن التأقلم مع التغيرات التي حدثت نتيجة لتغيير اتجاه حركة المشروع السياسي. ولعل هذا ما يمكن أن يفسر حالة «الارتياح». المشوب بالقلق والتوتر. التي سادت الواقع الفعلى للحياة في مصر. لكن فعل «الاغتيال» من أجل الانتقام يكشف من جانب آخر عن الغياب الكامل لأى بعد إسلامي وطني أو قومي في مشروع تلك المساعي، لأن استراتيجية جيشه القصوى صارت الاستيلاء على

من اليساريين والناصريين. كانت بداية مؤشرات هذا التحالف الإفراج عن الإخوان في ٢٠ سبتمبر ١٩٧١، أي بعد أقل من عام من تولي السادات السلطة وأقل من ستة أشهر من القضاء على مناقبه في السلطة فيما صار يعرف باسم «ثورة التصحيف»، وذلك في مايو من العام نفسه. وفي هذه المقدمة الثانية انحصر تيار الاستمارة لانحسار أسبابه رغم الوجه الديمقراطي السياسي الذي فرض على النظام أن يتتحمل به. وقد أفضت ديمقراطية «الأسباب والأظافر». على حد تعبير الرئيس السادات. إلى أسوأ أنواع الديكتاتورية التي غا الفساد في ظلها واستفحلا. وقد مكنت تلك الظروف مجتمعنة جماعات الإسلام السياسي من الانتشار والسيطرة على العديد من القطاعات والفنانات الاجتماعية. غنى عن البيان أن الاشتباكات التي حدثت في السجن داخل حركة «الإخوان المسلمين». بفضل كتائب سيد قطب بصفة خاصة. كان لها تأثيرها في تنشين «العنف» الدموي سلاحاً رئيسياً للقضاء على المجتمع «المجاھل» وإقامة دولة «الإسلام». هكذا بدأ نشاط جماعة «منظمة التحرير الإسلامية» - بزعامة صالح سرية» الذي يقال إنه كان موظفاً فلسطينياً في مقر الجامعة العربية في القاهرة وعضوًا في جماعة «الإخوان المسلمين» المصرية. بأحداث الكلية الفنية العسكرية في ١٨ إبريل ١٩٧٤. وفي يونيو ١٩٧٧، أي بعد أقل من ستة شهور من أحداث الانتفاضة الشعبية (التي ظل السادات يصر على إطلاق اسم «انتفاضة الحرامية» عليها) في شهر يناير، قامت جماعة «التكفير والهجرة» بزعامة «مصطفى شكري». مؤلف «الرسومات». باختطاف الشیخ «محمد حسين النهبي». وكان وزيراً سابقاً للأوقاف والشئون الدينية. وقتلته. وتتامي مسلسل العنف

والفلسفة الإسلامية وكذلك . وإن بنسبة أقل . علوم اللغة والأدب والبلاغة العربية والتاريخ الإسلامي . يعود الأستاذة من الإعارة وهم يحملون بالإعارة الثانية بعد الوفاء بـ «العدة» التي يصر عليها القانون . وفي مدة الانتظار تلك يتتحول التعليم إلى «تلقين» ، ويتحول البحث العلمي إلى «نقل» و «تقليد» . وتقن قرارات الإدارة الجامعية هذا الوضع ، فتصدر اللوائح محمد صفحات الكتاب المقرر لكل مادة من مواد الدراسة ، وتحدد ثمنه بعد أن صار «الكتاب المقرر» منهاً جامعياً لا يجوز المساس به . وتخرجت أجيال من «المتلقيين» حصل بعضهم على الدكتوراه بالتلقين ، ثم صاروا أعضاء هيئة تدريس . وفي حمى الترسع العشوائي والسباق المحموم للتلوّح في إنشاء الجامعات الجديدة . صاروا أستاذة بعد أن صار الترقى مسألة وقت كـ «الإعارة الثانية» .

٤ - الجامعة يديرها الجامع:
لم يعد أحد يستغرب أن يجمع عضو هيئة التدريس - خاصة في مجال الدراسات العربية والإسلامية - بين التدريس في الجامعة والوعظ في المساجد . ولأن الوعظ في المسجد من أهم المؤهلات . بعد الدكتوراه وتواضعها بالطبع . للترشيح للإعارة بحكم سمت الوقار وطيب السمعة الناتج عنه ، فإن الأستاذ صار يمارس الوعظ في قاعات الدرس بدلاً من أن يمارس دور المعلم في المسجد . وهكذا وصل عدد الأستاذة الوعاظ من السلك الجامعي - طبقاً لإحصاء رسمي لوزارة الأوقاف سنة ١٩٩٤ ١٨،٠٠٠ أستاذة و٢٠٠ مدرساً و٦٠٠ من المدرسین المساعدین و٤٠٠ من الحاصلین على الماجستير (وأظنهم جميعاً الآن حصلوا على الدكتوراه وانتظموا في

السلطة بأية وسيلة وبأى ثمن . ولو كان «الإسلام» نفسه . من الضروري الإشارة هنا أيضاً إلى الدرر الذي لعبته حقبة «النفط» ، بدءاً من ١٩٧٣ بصفة خاصة وما زالت تلعبه حتى الآن ، في توفير المناخ الملائم لهيمنة هذا التيار لا في مصر وحدها بل في العالم الإسلامي كله ، وذلك بدعشه آيديولوجياً واقتصادياً وسياسياً . ولاشك أن خجاج الشورة الإسلامية في إيران في بداية الثمانينيات كان عاملاً من عوامل تأجيج الاتجاه نحو العنف في تكتيك تلك الجماعات . ومن الممكن أن يفسر هذان العاملان الآخرين ذلك التزاوج غير المسبوق في آيديولوجيا تلك الجماعات بين التأowيل البدوي للإسلامي - التمثل في الآيديولوجيا الوهابية . وبين الآيديولوجيا الشيعية .

ولعل آخر آثار الحقيقة البترولية على الجامعة ، أنها أسهمت في إعادة تشكيل وعي كثير من الأستاذة الذين دفعتهم ظروف الأزمة الاقتصادية وتزايد معدلات التضخم - التي جعلت مرتباً الأستاذ الجامعي لا يسد المطالب الضرورية شأن الأغلبية من المصريين - إلى الهجرة المؤقتة في شكل إعارة إلى إحدى الجامعات في دول النفط . كانت إعادة تشكيل الوعي تتم غالباً في اتجاه تيار «الإسلام السياسي» ، خاصة أن القيادات الفكرية والمنظرين الآيديولوجيين لذلك التيار كانوا قد وجدوا في تلك البلاد ملائماً وملجأً في فترة السبعينيات ، وطلق بهم كثير من أفرج عنهم في السبعينيات ، ف تكونوا بدور جذب وتأثير . وعلى أساس درجة الاندماج في واحدة من تلك البؤر تفتح فرص العمل والكسب وتتهيأ بمحكم النفوذ التي كانت تتمتع به . وما زالت . تلك الجماعات . ومن المنطق أن يكون التأثير أكبر بين الأستاذة الذين تقترب تخصصاتهم من دائرة العلوم الإسلامية كالفقه والتفسير والحديث

لجعل اختلاف الرأي مبرراً للعقاب الوظيفي كما حدث في مسألة الترقية. وهذا صحيح إلى حد كبير، بل إن الرأي العام الجامعي المصري في مجلمه كان ضد مثل هذا التهديد لحرية البحث والاجتهاد. لكن كثيراً من حسناً بعض المؤسسات المذكورة لم يصبه الضعف والرهن فقط بعد صدور حكم محكمة استئناف القاهرة في ١٤ يونيو ١٩٩٥، بل أصابته نكسة خطيرة. لقد قرر قسم اللغة العربية غض النظر عن المرضى في تسجيل رسالة لنيل درجة الدكتوراه، كان قد سبق له الموافقة عليها موضوعاً وخطبة وإشرافاً، مجرد أن الطالب «قبطي»، وأن موضوعه «الإسرائيлик تفسير الطبرى». وزادت النكسة حدة بصدور تأكيد محكمة النقض لحكم الاستئناف في ٥ أغسطس ١٩٩٦، فقادت إدارة كلية الآداب باستبعاد كتب نصر أبو زيد - غير المصادر بقرار رسمي - من المكتبة الجامعية. هكذا تم استبعاد نصر أبو زيد من الجامعة سادياً ومعنوباً. والسؤال الذي يفرض نفسه: إذا كان الفاصل الزمني بين محمد أحمد خلف الله وبين نصر أبو زيد حوالي نصف قرن إلا قليلاً، فمعنى ما ترى تكون المحاولة التالية للخروج من «الروعة» إلى «الباحث»، ولكسر قيود «التفكير»، تحقيقاً لحرية «التفكير»؟

الهامش

* من دراسات ندوة «المدرسة الفكرية والأكادémie» المهدée إلى نبيل الهلالي التي نظمها مركز البحوث العربية بالتعاون مع المجلس الأفريقي لتنمية البحوث الاجتماعية، والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان، والاتحاد العام العربي (نوفمبر ١٩٩٦).

السلك الجامعي). هل يكون غريباً بعد ذلك كله أن تقرأ أن رئيس جامعة القاهرة السابق الدكتور مأمون سلامة، كان من مريدي السيدة نفيضة هو والسيد اللوا، عبد الحليم موسى وزير الداخلية السابق، وأن كليهما كان يخصص يوماً أو أكثر من أيام الأسبوع للخلوة في مسجدها؟ لكن بعض الأمور التي لا محظوظ إنجاز في الجامعة أو الوزارة، كان يحملها السكرتير للوزير أو رئيس الجامعة ليصدر توجيهه أو قراره بشأنها. وعل أصابت الدهشة أحداً أن تبني شهرة أستاذ اللغويات - كعبد الصبور شاهين - على مواعظه في مسجد عمرو بن العاص في القاهرة، وعلى مواعذه التليفزيونية في مصر وال الخليج، بالإضافة إلى كونه المستشار الدينى لشركات الريان؟ وهل من قبل المصادفة أن يكون إسماعيل سالم خطيباً وواعظاً بأحد المساجد بمنطقة الهرم، حيث تم وضع خطة لرفع دعوى قضائية للتفريق بين زميلين زوجين لأن أحدهما له أفكار واجتهادات لم تلق من أستاذة شاهين، ومنه بالسائل، قبولاً أو استحساناً؟

لم تكن الجامعية قبل هذه التطورات المسادة الأخيرة بمعزل عن التنازع التدريجي لتيار المحافظة في المجتمع، فقد استجابت للتدامات والصيحات المتشنجة ضد تدريس «ألف ليلة وليلة» ضمن مقرر «الأدب الشعبي»، كما استجابت لصيحات مشابهة ضد تدريس رواية الكاتب السوداني الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» ضمن مقرر «الأدب العربي الحديث»، وحاولت إرغام الأساتذتين القائين بالتدريس على عدم تدرسيهما. قد يقال إن الجامعية مثيلة في مجلس قسم اللغة العربية ومجلس الكلية وكثير من الأساتذة وأعضاء هيئة التدريس والطلاب، قد عبروا بقوة عن استنكارهم

دراسة

د

من حيثيات التحول والثبات في اللغة العربية وآدابها (٣)

د. محمود إسماعيل

في عصر الاقطاعية ساد النثر "السلطاني" الرسمي على حساب النثر الفنى "الإخواني"؛ إذ عكس الأول فى موضوعاته وخصائصه الفنية ما ساد العصر من تزويق لفظى وإغراء فى البديع؛ بينما مال الثانى إلى الرمز خشية الوقوع فى المحظور.

يدعى أن يتغير الحال خلال القرن资料一- قرن الصحوة البورجوازية الثانية- حيث نجحت قوى المعارضة فى تأسيس دول متبرجة تبنت الأدباء الكتاب الذين طوروا «النشر الديوانى»؛ فحصل بشراء المعنى إلى جانب تهذيب الشكل. كما تالتقت «الإخوانىات» لتعكس ثقافة متطرفة

جـ- النثر الفنى يعكس النثر الفنى فى عصر الازدهار الواقع السوسى- سياسى بمحنة مبهرة؛ سواء فى موضوعاته أو أجناسه أو خصائصه الفنية. فالموضوعات جمیعاً مستمدۃ من هذا الواقع بجوانبه السياسية والأقتصادية والاجتماعية والثقافية؛ حيث دارت حول الموقف السياسى للسلطة والمعارضة؛ لا لشيء إلا لأن الكتاب أنفسهم كانوا متادلين بأدبيولوجيات سياسية مذهبية، بعضها مؤيد للسلطة ومحبب عنها، والأخرى تبنتها قوى المعارضة؛ عكست هممها وتطلعاتها وطموحاتها السياسية.

الرسمية بين السلطة وعمالها، والإخوانيات" التي تتمثل في سائر أوجه النثر غير الرسمي، وليس فقط «الرسائل التي تصدر من صديق الصديقة أو من تلميذ لأساته» كما ذهب بعض الدارسين.^(٩٢)

بالنسبة للسلطانيات، التي بدأت على يد عبد الحميد الكاتب- في مرحلة التأسيس- كانت آنذاك نثراً مسترسلًا غير مسجوع؛ لكن السجع غلب عليها إبان عصر الإقطاعية المرتجفة^(٩٣) عصر الإسراف في البديع من محاسنات لفظية وتسجيح على حساب المعنى.^(٩٤) وهو ما لاحظه أبو هلال العسكري حين قال: «ولاتقاد تجد لبلية الكلام لا يخلو من الإزدواج»^(٩٥) ... وما لاحظه أيضًا من أن السجع كان متکلفاً معتبضاً؛ القافية منه استعراض القدرة على تزجيجه في حد ذاته بعض النظر عن المعنى، على خلاف السجع التلقائي غير المتکلف الذي يشري المعانى ويزيدها رونقاً. يقول في هذا الصدد... وإذا سلم السجع من التکلف وبرئ من التعسف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه»^(٩٦)؛ وهو ما لم يوجد في النثر الديواني خلال عصر الإقطاعية. ففي هذا العصر سيطرت الأنثافة البدوية على دواوين الإنشاء، وأصبحت المقياس الأعلى في حلقات الأدب^(٩٧). ويقف كلوذاكاين^(٩٨) على تلك الحقيقة حين قال: «تبني هذا الأسلوب طائفة الكتاب، ومن خصائصه أن مكانة التفكير فيه ضئيلة، وإبراز المواهب كان في الإنشاء». بل تجاوز هذا الأسلوب النثر الديواني ليشمل النثر عموماً في تلك الحقبة «حيث انصب

وخلاصاً خصباً وأسلوباً راقياً. وتعاظم انتشار ورواج أدب المكتوبين والقراء؛ بعد أن كان مغبوا مغموراً رمزاً خلال الحقبة السابقة.

وأخذت بعدها ترفيهاً مجارياً انعطاف حياة البورجوازية المظفورة وطبقية العوام التي تحسنت أحوالها المعيشية، بعد أن كان تحريضياً دعائياً خلال القرن السابق لقد تطور هذا الجنس الأدبي في موضوعاته وأجناسه القصصية والروائية؛ بحيث صار أدباً «فلكلوريًا» مكتمل النضج.^(٩٩)

كما تأثر النثر الفني الرسمي والشعبى بما شاهده العصر من إحياء للموروث القديم وخصوصاً ما يتعلق بالآذان الفارسية. تناهيك عن التوترات اليونانية والهندية التي طبعت النثر الفني بطابع جديد سواء في غایاته أو موضوعاته أو خصائصه الفنية.

تلك إطلالة عامة؛ أن أوان رصدتها واستقراء مقوماتها وتبيان تباين صورتها واختلاف طابعها خلال قرنين متباينين في بنتيهما السوسيو- سياسية.

سبق وعرضنا لنشأة النثر الفني واتجاهاته وخصائصه- معنى ومبني- خلال عصر التأسيس- عصر الصحوة البورجوازية الأولى- وذلك في الجزء الأول من المنشور.

بنفس الرؤية وذات المنهج تعالج مسيرة النثر الفني خلال قرن الإقطاعية المرتجفة وقرن «الصحوة البورجوازية الثانية» ينقسم النثر الفني إلى قسمين: «السلطانيات» أو الرسائل الديوانية؛ وهي المكتبات

العصر من أمثال عبد الله بن سليمان وأبن الفرات وعلى بن عيسى.(١٠٦) أما عن النثر الفنى «الإخوانى» الذى ساد فى قرن الإقطاعية؛ فكان فى جوهرة نثراً تعليمياً يعالج موضوعات تافهة وظلت فى القالب الأعم لتفسير الدين والدفاع عنه.(١٠٧)

أما عن نثر قوى المعارضة؛ فقد تأثر أيضاً فى شكله بأسلوب البدىع والسجع، لكنه تمثل فى أدب رمزى ذى طابع حكاوى، ظاهره قصصى وباطنه حكمه غايتها وتعريه ونقد الأوضاع السياسية والفكريه والدينية والمذهبية.(١٠٨)

وخير مثال على ذلك نلمسه فى رسائل إخوان الصفا التى تحفل بمناجى رواثية قصصية عن الإنسان والحيوان ذات طابع رمزى يستهدف نقد النظام السياسى والأفكار النصبة والغيبة، وقد لجأوا إلى الرمز. «تقبية» خشية سلطة ثيوقراطية وعسكرية بطاشه، ولا غرو فقد كان الإخوان جماعة سرية استهدفت التنوير والترشيد فى عصر سادت الغيبة والخرافة، لقد استهدفت الانتصار للعقل على النقد؛ كما ذهب باحث ثقة.(١٠٩)

ولعل فى رواج قصصن رمزى مجھول المؤلف - كقصة الاسد والضواحي- ما يكشف عن طبيعة هذا الأدب التحريرى المنتقد للأوضاع السياسية والفكريه والاجتماعية.(١١٠) وما ظهر من نثر فنى يعبر عن التيار الليبرالى فى عصر الإقطاعية المرتجلة؛ جمع بين النصبة والتجديد، بين النقل والعقل، وبين المحافظة والإبتكار. ويعبر نثر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)

الأهتمام على البنية اللغوية(١١١)، ففى مجال الفن القصصى «أصبح وكأنه إطار قصصى لبنيه لغوية»(١١٢). بل سيطر هذا الأسلوب حتى فى مجال العلم والتاريخ(١١٣). وهو أمر مجھ ابن خلدون وندد به حين قال:(١١٤) «جرى استعمال هذه الطريقة فى المخاطبات السلطانية، وقصروا الاستعمال فى المنثور كله على هذا الفن الذى ارتضوه، وسلطوا الأساليب فيه، وهجروا الرسل وتناسوه».

ولا غرو فقد تسبق الكتاب لإجادة هذا الأسلوب الذى كان يضمن لهم واسع الرزق وعرىض الجاه(١١٥)؛ وفي ذلك مصداق لتأثير الواقع الاقتصادي على الأدب. وهو ما فطن إليه مؤرخ الأدب المروموق- د. شوقي ضيف(١١٦)- حين ذهب إلى أن الإسراف فى التزويب والتصنيع بالسجع والبدىع كان يتسبق مع حياة البذخ والترف التى عاشتها الاستقرارى الشيوقراطية والعسكرية «فكانوا يتأنقون فى طعامهم، ويتأنقوا فى ثيابهم وملابسهم.. وعاشوا حياة شرب ولهو، كان له أثره فى هذا الذوق المترف الذى يميل إلى أن يسرى التصنيع والزخرف فى جميع جوانب الحياة من عمارة أو طعمة أو فرش.. وطبعى أن يسرى هذا الذوق من الحياة الاجتماعية إلى الحياة الأدبية».

ومن أبرز كتاب الدواوين الذين أخذوا بهذا الأسلوب فى هذا العصر أبو العباس ثوابه (ت ٢٧٧هـ) وأخوه جعفر بن ثوابه (ت ٢٨٤هـ) وهما ينتسبان إلى أسرة قوتل ديوان الإنشاء والرسائل(١١٧)، تفتقن فى استخدام السجع والتزامه، ولقتبه لوزراء

والتنديد بالشعوبية التي تفاصلت
أمراضها في عصره.(١٨) كذا التحامل
على البورجوازية الهزيلة الفارقة في
الترف والمؤازرة للسلطة.(١٩)

كانت رسالته «التربيع والتدوير»
نوعا من النقد الساخر للأوضاع
السياسية والاجتماعية.(٢٠)

ولقد تبلور موقفه بوضوح في
تبني هموم العوام والمهتمين؛ بحيث
اعتبره أحد النقاد النابهين بامتياز
«رائد الفولكلوريين العرب»(٢١)،
و«الزعيم الفكري» للصنوف والشطران
والعيارات.(٢٢)

مع ذلك لم يستطع الجاحظ أن يفلت
من آفات ومثالب النثر الفنى في
عصره؛ يتجلى ذلك في اعتناده السجع
والتكلف فيه أحيانا؛ إلى حد أن بعض
الدارسين اعتبروا نثره يمثل مرحلة
انتقال بين نثر قرن الإقطاعية ونشر
القرن التالي الذي سادته المصحوة
البورجوازية.

من مظاهر معطيات قرن الإقطاعية:
ظهور وذيوع «أدب شعبي» ذي طابع
نسائى واجتماعي واضح. مثل «أدب
الثغور» الذى يمجد الجهاد فى عمر
تقاعست فيه السلطة العسكرية
والتيوقратية عن واجبهما العسكري،
فاحدثت المصراعات والثورات المسلحة
في الداخل، وتعاظم الخطر الخارجى،
خصوصا من قبل بيزنطة التى
ما فتئت تشن الإغارات على الثغور
الجزرية والشامية وتعت خرابا ودمارا،
قتلا، وسلبا ونهبا، وأسرا. كذا تقام
الحركات الشعبية بعد أن تخلى العرب
عن مكان الصدارة، وفتح الباب على
مصالحة للصراع العنصري بين

عن ذلك أبلغ تعبير. فمن مظاهر
لبيراليتى توسيع مجال الأدب إلى حد
أنه جعل كل شيء يصلح لأن يكون أدبا.
لقد عالج موضوعات شتى ومتعددة بل
«مسكتها عنها» في بعض الأحيان؛
كالبخلاء والمكدوبين والشطار
والملصوص وما شابه(٢٣). كما كان
أسلوبه سلسا واضحا يعبر عن فكر
متتكامل مستنير(٢٤). ولا غرو فقد
كان معتزليا واسع الثقافة عقلانيا
موسوعيا؛ بلغت مؤلفاته نحو المائة
والستين.(٢٥)

لقد وصف الجاحظ أسلوبه في
الكتابية بقوله: «يتبغى للمتكلم أن
يعرف أقدار المعانى، ويوازن بينها
ويبين أقدار المستمعين وبين أقدار
الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك
كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما؛ حتى
يقسم أقدار الكلام على أقدار المعانى،
ويقسم أقدار المعانى على أقدار
المقادات، وأقدار المستمعين على أقدار
تلك الحالات»(٢٦)؛ ينطلق في ذلك من
واقع طبقي اجتماعى. فهو يقول:
وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس
أنفسهم طبقات(٢٧). والبلاغة في
نظره ما يتضمنها قوله: «وأحسن
الكلام ما كان قليلا يغريك عن كثيرة،
ومعنىه في ظاهرة لفظه»(٢٨).

لذلك؛ كان نثره تعبيرا عن خلجان
نفسه وأفكار عقله. وقد عرف بمزايا
إنشائية خاصة؛ صارت تنسب إليه؛
أهمها الافتتان والاستطراد والتوازن
وقصر العبارة.(٢٩)

وكان هدفه ينطوى على مرامى
اجتماعية؛ كنقد الاستقرارية-
خصوصا فيما كتب عن البخلاء-

عسكرهم بغض مجالس الوعظ
واعتداء على الوعاظ وسامعيهم.
(١٢٨)

ومع ذلك كان العوام يهجزون
مجالس الفقهاء ويرتابون مجالس
الوعظ برغم مراقبتها من قبل
المحتسبين. وفي بعض الأحيان كانت
مجالس الوعظ تعقد سراً في أماكن
غير مأهولة؛ يجري فيها تحريض
العوام من المكدين والخرقين على قتال
السلطان وأعوانه، ونهب قصور
الاستقراريين والبورجوازيين.
(١٢٩)

يد يهني أن يغمر الأنودج السادس
في النثر الفني، والأنموذج الشعبي
وخصوصاً إتجاه الجاحظ- سائر الأمصار
الإسلامية التي سادتها الإقطاعية أيضاً.
ففي مصر- مثلاً- اشتهر الكاتب ابن
عبد كان الذي كان في أسلوبه «مسحة
عراقية» تجمع بين طول نفس الجاحظ
وبين المزاوجة والسجع والإطناب
وتكرار المعنى.
(١٣٠)

وتلاحظ فقر مصر في النثر
الإخواني، فلم تنج布 كتاباً مرموقين إلا
في العصر الفاطمي.
(١٣١)

وفي الأندلس؛ عم نثر يغوص في
السجع والخيال إلى حد صار فيه أقرب
إلى الشعر المنثور، حيث امتاز
بالإطناب والمزاوجة.
(١٣٢)

كما أنطوى على تزعة شعوبية
 وإقليمية وسلطوية؛ حيث أسرف في
ذكر محسن الأندلس وفضائل العرب
وطاعة السلطان.
(١٣٣)

كما ظهرت بوأكير أدب
الصالحية(١٤) على استحياء؛ بينما
تعاظم خلال الحقبة التالية.

وعموماً لم تنجب الأندلس- خلال

الفرس والأترال على نحو خاص.
(١٢٣)
وفي هذا الصدد أبدت تنظيمات
العيارين والشطار جهوداً مرضية في
الدفاع عن المدن في الداخل، والتضليل
على الحدود.

انعكس ذلك على النثر الفني؛
فظهر أدب شعبي تحض على الجهاد
كبديل لنشر المعرفة الرسمى
«والإخوانيات» الترفية.
(١٢٤)، ولا
غُرور؛ فقد تندد أدباء السلطة بهذا
الأدب الشعبي وكتبوا مصنفات
تتحامل على العوام وقارئهم
الوضيعة. من أمثلة ذلك كتاب «مساويةٌ
العوام وأخبار السفلة والأغنام»
للقاضي محمد بن اسحق الصيرمي
(١٢٥هـ).

ومن المؤكد أن ما أبدعه العوام من
نتاج نثري قد صودر وأحرق؛ فلم يصل
إلينا إلا مجرد إشارات ثاوية في كتب
الأدب تحمل نتفاً من نوادر وأمثال
شعبية تبرز مواقف العوام السياسية
ووضعياتهم الاقتصادية
والاجتماعية.
(١٢٦)

كما انعكست معاناة العوام وتسلط
السلطان على النثر الفني؛ فظهور في
هذا العصر أدب جديد أطلق عليه البعض
«القامات الوعظية» أو «الأدب
الصوفى». عبر هذا الأدب النثري الذى
تتضمنه كتب الزهد والرقائق- عن
السطخ على الحكم وكبار التجار
والموسرين. وكان يسمعه العوام في
مجالس الوعظ(١٢٧) فيستجاشون
سخطاً وحقداً على السلطة وأعوانها.
كما كان يوجه إلى الحكم فيرتدع
بعضهم ويتحققون من جورهم وعسفهم؛
ويزداد البعض الآخر في غيبة فيأمرون



التي ازدهرت في هذا العصر، فيما يتعلق بالنشر السلطاني؛ فلاحظ تطوراً ملحوظاً في ظل نظم مبترجة ذات إيديولوجيات اعتزالية وشيعية. إذ حرص حكام هذه الدول على اختيار كتابهم من ذوى الثقافات الموسوعية والذمة العقلانية. أما الدول السنوية فقد مستها رياح البورجوازية؛ فاهتمت برعاية الفنون والأداب والعلوم بصيغتها الليبرالية المفتوحة.

ففي الدولة البوهيمية؛ جمع أبو هلال الصابى (ت ٢٨٤هـ) وأبو بكر الخوارزمي (ت ٣٨٢هـ) بين السلطانيات والإخوانيات وتتطوراً بهما تطوراً ملحوظاً. إذ منف الصابى مجموعة رسائل سلطانية وإخوانية تفيد من ثقافة موسوعية تؤاخى بين الطب والأداب. (١٣٩)

لقد تقلد ديوان الرسائل عام (٢٤٩هـ) إيان عهد الوزير الملبى برغم كونه يدين بعقيدة الصابئة. ففي الديوانيات لمع نجمه في عمر وزراء وكتاب عظام أبلو بلاء حسناً في هذا الفن كالصاحب إسماعيل بن عباد وابن العميد. امتاز أسلوبه بحسن تقسيم الكلام وعمق المعانى، فضلاً عن اطراد الوصف وجزالة العبارة. كان - باختصار - «من أئمة الإنشاء الديوانى؛ إذ قرن بين ثقافة البلاط السلطانى وذكاء الأدب المتقد». (١٤٠) وبرغم تدييج عباراته بالسجع، كان سجعه جميلًا غير متكلف يتساوق مع المجازات والجنسان والاستعارات دون أن يطغى على المعنى. (١٤١)

ويعزى إليه الإفادة في نشره من

عصر الإقطاعية - كاتب مشهوراً، وحصل ما وجد من نشر فنى ما كان يرقى إلى مستوى النثر الفنى حقاً. لقد كان محض محاكاة للمشرق؛ اضطررت الكتاب إلى ضروب من الخلط؛ بحيث تجتمع في نثر الكاتب الواحد سائر الاتجاهات المعروفة في الشرق. (١٤٥)

ويعبر ابن عبد ربه (ت ٢٢٧هـ) عن ذلك أصدق تعبير. فموسوعة «العقد الفريد» التي حوت صنوفاً من المعرفة شتى، غالب عليها الطابع الترفيعى لإمتاع النخبة الاستقراطية. (١٣٦)، فهى لذلك تدخل في باب «الفن للفن». (١٣٧) وغنى عن القول أن ابن عبد ربه لم يكن مبدعاً ومبتكراً في موسوعته تلك، بقدر ما كان مقلداً كتاب الشرق في موضوعاته وأسلوبه ومنهجه. (١٣٨)

هكذا عبر النثر الفنى بسائر أنواعه وأجناسه عن معطيات سوسيولوجية أفرزتها الإقطاعية المرتجفة؛ سواء في موضوعاته أو في طرائقه وأساليبه، أو في مغزايه، وأغراضه.

بديهي أن تحدث طفرة نوعية وكمية في النثر الفنى خلال قرن المصحوة البورجوازية الثانية. لقد تطوراً ملحوظاً في مجالى الديوانيات والإخوانيات، كما ظهرت فنون نشرية جديدة عبرت عن المفزي السياسي والاجتماعي بوضوح وعلانية، كما تطورت الصنعة والأسلوب، فضلاً عن الموضوعات والمعانى؛ مقيدة من غلبة العقل على النقل ومن الإنجازات العلمية والثقافية

أصله الفارسي كان شديد الغبرة على الأدب العربي.(١٥٠)

وعلمون أنَّه كان معتزلياً كتب مؤلِّفاً للدفاع عن التشيع الزيدى. وبرغم اعتماده السجع، فقد امتاز سجعه بالخفة والعدوبية والتلقائية، كما امتاز لغته بالصفاء والتنقيم أكثر من معاصريه من كتاب الدواوين.(١٥١)

هذا عن النثر الديوانى؛ أمَّا عن «إخوانيات» عصر الصحوة؛ فقد كان تطورها أكبر وأعمق؛ وذلك بفضل مدرسة تبنت نهج الجاحظ وأضافت إلى وأبدعت. ولا عجب فمعظم أعلامها من رقيق الحال، ذوى محن وأزمات شخصية كانت من وراء رقة أحاسيسهم وشفافية قرائتهم وتثير أمرزتهم.

من أشهر أعمال هذه المدرسة؛ أبو

حيان التوحيدى (ت ٤٠٠ هـ). (١٥٢)

الذى عاش فقيراً ساخطاً متبرماً إلى حد أنه أحرق كتبه ولاذ بالعزلة والإنقطاع. وتلك خاصية من خصائص المبدعين لخصها «أرنولد توينى» فيما اسماه «الانقطاع والعودة»، وفسرها ظاهرة «العقبيرية».

تصدق تلك القاعدة على حياة أبي حيان التوحيدى ذى المزاج السوداوي والقريحة المبدعة.(١٥٣)

كان التوحيدى شديد الإعجاب بالجاحظ وأدبه؛ فقد وصف بقوله: «إنه حبيب القلوب. وسراج الأرواح، وشيخ الأدب، وحجة العرب». وعن أبيه قال: «إنه الدرر النثير والمؤلُّو المطير». من خصائص نثره الإخوانى؛ الميل إلى الترسل، وهو في ترسُّله متوازن - على طريقة الجاحظ. يهتم أساساً بالمعنى، ولم يعتمد إلى السجع إلا ملماً.

علمه في الطبيعتيات؛ حيث حفل بالفاظ العلوم ومصطلحاتها.(١٤٢)

وعلى نفس النهج سار أبو بكر الخوارزمي الذي حاز شهرة عريضة من خلال مساجلاته مع بديع الزمان الهمданى.(١٤٣) وكانت رسالته أكثر اتساعاً من رسائل الصابى وأقل مبالغة وأقرب إلى الواقع، كما حفل نثره الديوانى بالبديع والسلasse والمليل إلى السخرية.(١٤٤)

ويعد أبو القاسم عبد العزيز بن يوسوف من أشهر كتاب عضد الدولة البويعى، إذ تقلد في عهده ديوان الرسائل، كما تقلد الوزارة عدة مرات. ولم يحفل في أسلوبه بالسجع في الديوانيات الإمامى، أما إخوانياته؛ فقد مزج فيها الشعر بالنشر.(١٤٥)

أما الوزير ابن العميد(ت. ٢٦٠ هـ) فكان موسوعي الثقافة حتى لقب «بالجاحظ الأخير» والاستاذ الرئيسى.(١٤٦)

ولاغرو؛ فهو ينتمي حقاً إلى مدرسة الجاحظ في سلاسة نثره وترسله.(١٤٧) أما سجعه؛ فلم يكن متلكفاً، ولم يكن نثره زخرفاً براطنا يقدر ما عبر عن ثورة عقلية ووجدانية. فهو في رقته وجزالته عبقرى يمتاز بالرأى الصائب والقول الرصين.(١٤٨)

ولا غرابة في أن يصبح مذهبه في النثر الديوانى آئمونجا أمثل يقاس عليه؛ حتى قبل عن طرفته بالنشر الديوانى» بدت الكتابة بغير الحميد، وختمت بابن العميد.(١٤٩)

وعلى غراره؛ نهج تلميذه الصاحب إسماعيل بن عبادت(٢٨٥ هـ). وبرغم

أصله الفارسي كان شديد الفيرة على الأدب العربي.(١٥٠)
وعلمون أنه كان معتزلياً كتب مؤلفاً للدفاع عن التشيع الزيدي. وبرغم اعتماده السجع، فقد امتاز سجعه بالخفة والعدوность والتلقائية، كما امتاز لفظه بالصفاء والتنغيم أكثر من معاصريه من كتاب الدواوين.(١٥١)
هذا عن النثر الديواني؛ أما عن «إخوانيات» عصر الصحوة؛ فقد كان تطورها أكبر وأعمق؛ وذلك بفضل مدرسة تبنت نهج الجاحظ وأضافت إليه وأبدعته. ولا عجب فمعظم أعمالها من رقيق الحال، ذوى نحن وأزمات شخصية كانت من وراء رقة أحاسيسهم وشفافية قرائتهم وتبرم أمرجتهم. من أشهر أعمال هذه المدرسة؛ أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠ هـ) (١٥٢)

الذى عاش فقيراً ساخطاً متبرماً إلى حد أنه أحرق كتبه ولاذ بالعزلة والإقطاع. وتلك خاصية من خصائص المبدعين لخصها «أرنولد توينيبي» فيما أسماه «الانقطاع والعودة» وفسرها ظاهرة «العقبيرية».

تصدق تلك القاعدة على حياة أبي حيان التوحيدي ذى المزاج السوداوي والقريحة المبدعة.(١٥٣)

كان التوحيدي شديد الإعجاب بالجاحظ وأدبه؛ فقد وصفه بقوله: «إنه حبيب القلوب، وسراج الأرواح، وشيخ الأدب، وحجة العرب». وعن أدبه قال: «إنه الدرر النثير واللؤلؤ المطير». من خصائص نثره الإخوانى؛ الميل إلى الترسل، وهو فى ترسله متوازن - على طريقة الجاحظ - يهتم أساساً بالمعنى، ولم يعمد إلى السجع إلا لاما.

علم في الطبيعيات؛ حيث حفل بالفاظ العلوم ومصطلحاتها.(١٤٢)

وعلى نفس النهج سار أبو بكر الغوارزمي الذى حاز شهرة عريضة من خلال مساجلاته مع بدیع الزمان الهمданى.(١٤٣) وكانت رسائله أكثر اتزاناً من رسائل الصابى وأقل مبالغة وأقرب إلى الواقع، كما حفل نثره الديوانتى بالبدایع والسلasse والمبلل إلى السخرية.(١٤٤)

ويعد أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف من أشهر كتاب عضد الدولة البيوبي، إذ تقلد في عهده ديوان الرسائل، كما تقلد الوزارة عدة مرات. ولم يحفل في أسلوبه بالسجع في الديوانيات الإمامية، أما إخوانيات؛ فقد مزج فيها الشعر بالنشر.(١٤٥)

أما الوزير ابن العميد (ت ٤٣٦ هـ) فكان موسوعي «الثقافة حتى لقب بالجاحظ، الأخير» و«الأستاذ الرئيس».(١٤٦)

ولاغروا؛ فهو ينتمي حقاً إلى مدرسة الجاحظ في سلاسة نثره وترسله.(١٤٧) أما سجعه فيلم يكن متبايناً، ولم يكن نثره زخرفاً براقاً يقدر ما عبر عن ثورة عقلية ووجدانية. فهو في وقته وجزاته عبقري يمتاز بالرأى الصائب والقول الرضين».(١٤٨)

ولا غرابة في أن يصبح مذهبه في النثر الديواني أنموذجاً أمثل يقاس عليه؛ حتى قيل عن طفرته بالنشر الديواني «بدئت الكتابة بعبد الحميد، وختمت بابن العميد».(١٤٩)

وعلى غراره؛ نهج تلميذه الصاحب إسماعيل بن عبادت (٥٢٨٥ هـ). وبرغم

يتتفق فيها الحديث في مسحة درامية دون أن تجيء على الحقائق والواقع. تطورت تلك الصور الروائية إلى جنس نثرى أدى جديداً شيئاً ونما في أحضان المصحوة البورجوازية الثانية؛ إلا وهو أدب المقامات. والمقامات اسم للجمع أو الجماعة من الناس، إذ سمعت الأحداث من الكلام مقاماً؛ لأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الناس لسماعها. (١٥٧)

ويعد بدبيع الزمان الهمداني (ت. ١٥٩٨هـ) أول من ابتدعها. (١٥٨) المقامات نوع من الحكاية القصيرة تروى على لسان بطل نى ذكاء وفطنة يوظفها من أجل الحصول على ما يسد الرمق. وقد وصفها ابن الطقطقى بقوله: «إن المقامات لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنشر، فيها حكم وتجارب؛ إلا أن ذلك مما يصرف الهمة؛ إذ هو مبني على السؤال والاستدعاء». (١٥٩)

ونحن نشاحح هذا الرأى - الذي أخذ به بعض الباحثين المحدثين. (١٦٠) وهو الغاية اللغوية والأدبية، والتكتسب الرخيص ليس إلا.

ونرى أن الجانب الفنى في المقامات يكمن في كونها أول فن قصصى فى تاريخ الأدب العربى. إنها - باختصار - «فن العامة» المتداول شفافاً؛ فى مقابل الأدب الرسمى المكتوب، كما ذهب باحث ثقة. (١٦١)

وهي جانبها التقنى انطوت على إعجاز وقدرة خارقة للعادة فى توظيف اللغة الخدمة «الدراما». (١٦٢) ولا غرو؛ فهى «محاولة للاقتراب

كانت معابنه عميقه تعكس ثقافة رفيعة وقريبة هائجة ومنطقاً حسناً ونظرها دقيقاً. نثره جذاب يثير الخيال ويحرك المشاعر. غاص فى أعماق قضايا عصره وقدم بصدرها حلولاً مستتبيرة. وهناك أنموذج من رأيه فى الصراع بين الشريعة والفلسفة؛ حيث يقول: «إن الفلسفة حق؛ لكنها ليست من الشريعة فى شيء»، والشريعة حق؛ لكنها ليست من الفلسفة فى شيء. وصاحب الشريعة مخصوص بالعرض، والأخر مخصوص ببحثه. الأول مكفى والثانى كادح. هذا يقول أمررت وعلمت وما أقول من تلقائى نفسى، وهذا يقول نظرت واستحسنت واستقيحت.

وهذا يقول نور العقل اهتمى به، وهذا يقول نور الخالق اهتمى بعنتايته». (١٤)

يفضح هذا النص إلئى نثرى الرفيع عن عنایة بموضوع شائك، عرصه التوحيدى بعنطق رصين، وبعقل يتم عن سعة علم. كما يفضح عن عنایة بالشكل، إذ تظهر بوضوح جودة السبك وحسن الصياغة. ولا غرو إذ وصفه الكثيرون من الدارسين والنقاد بأنه «نهج فى نثره نهجاً راقياً، يطيل البيان ويولد المعانى، حتى استحق عن جدارة بان يسمى الباحظ الثانى». (١٥) كما نعنه البعض بأنه «أعظم كتاب النثر العربى على الإطلاق». (١٥٦)

ونضيف إلى خصائص نثره ما يكتنفه من صور روائية ذات وقائع وأشخاص وأبطال، بحيث استطاع تحويل الواقع الجافة إلى قصص

المأخوذة عن دوائر الفيشارغوريين
المحدثين والكلبيين لعبت دوراً في القصص
العربي (١٦٨).

وسواء تأثر الهمداني بهذه
المؤثرات أو تلك؛ فحسبه أنه أبدع أدبها
للعوام جرى الاعتراف به وبلغة العوام
وأساليبها (١٦٩).

ولم لا؛ فحياة الهمداني البائسة في
مقابل عمره؛ كانت ولاشك من وراء
إبداءه هذا. فلما يمكن إنكار الوضع
الطبيعي وأثره في توجيهه الإبداع
موضوماً وشكله، كذا نعتقد بالتأثير
المذهلي ودور الأيديولوجيا في هذا
الصدّد. إذ نعلم أن الهمداني «اتصل
بالإسماعيلية وتعيش على
أكلنفهم» (١٧٠)، كما نعلم عن رحلته
المضنية من أجل العيش، حيث ابتلت
المصابات والتداشت، ففي طريقة من
جرجان إلى نيسابور، سلب قطاع
الطرق العربان كل ما يملك؛ حتى بات
معدماً. يقول الشعالي في هذا
الصدّد: (١٧١) وتصرّفت به أحوال
وأسفار كثيرة. لم يبق في بلاد فارس
وسجستان وغزنه بلدة إلا وحلها».

وبديهي أن تؤثر تلك الأوضاع
السوسيو-اقتصادية في صياغة
قريحة الهمداني، ومن ثم في أسلوبه
الذى يمتاز بالسهولة وعدم التقيد
بالإذدواج والالسجع، وروح الدعابة
والظرف ومرارة التهكم. وهو أسلوب
يتتسق تماماً مع حياة مسلوك مثل
الهمداني.

أفرز عصر الصحوة البورجوازية
الثانوية أيضاً؛ توما جديداً من النثر
الحكائي يختلف عن فن المقامات. وهو
أمر كشف عنه بعض الدارسين

الوشيك من فن القصة القصيرة
بشكلها المعاصر» (١٦٣).

بل هي «تمهيد لكتابية الرواية على
صورة أكبر، ولم يكن يقى على
الهمداني إلا خطوة واحدة ليأتى لنا
بخصوص عن المحتالين والملصوص من
أخف وألطف نوع لم يصل إليه أحد
إلى اليوم» (١٦٤).

أما من حيث المضمون؛ فهى تنطوى
على مضمون اجتماعية غاية في
الأهمية إذ تعبّر عن معاناة المكدين
والكافحين وأفعالهم ونواورهم. صحيح
أن الجاحظ كان قد طرق هذا الموضوع،
ولكن في صورة نثر، لاتصن (١٦٥).

أما من حيث المرمي والغاية،
فلكونها تدور حول التساؤل
والكدي (١٦٦).

وتعبر عن بؤس الشراط المسحوقة
والهمشة؛ فهي في نظرنا نوع من
النقد الاجتماعي والسياسي الهداف،
ربما انطوى على قدر من التحرير
والاستجاشة للعوام كى ينتفخوا
ويثوروا للتغيير. واقعهم المزري
والبائس.

إن ظهور هذا الجنس الأدبي النثري
الجديد يتتساوق مع معطيات الواقع
السوسيو-سياسي لعصر الصحوة
البورجوازية الثانية. من تلك
المعطيات الانفتاح على الموروث
الثقافي الأجنبي دون تتعصب أو وجّل.
ونحن لا نعارضـ في هذا الصددـ
الآراء التي تذهب إلى وجود مؤشرات
فارسية أو هندية في فن المقامات (١٦٧).

ولا ذلك التي ترد تلك التأثيرات
الهليشية التي تقول «بيان المصور
الفني القديمة في الأفكار والمواد

بعد أن كان سابقوه متأثرين بالإسرائييليات أو بالأدب الفارسي والهندي. بل إن أدبنا شفاهياً شعبياً مستقلاً - كنوادر جحا - كان متداولاً بين العوام في ذلك الحين.

وقد أثبت الدكتور النجار بما لا يدع مجال للشك - أن تلك التواادر إبداع عربي إسلامي قبح، واضعاً بذلك حداً للقائلين بالمؤثرات الفارسية والهندية. ينسحب حكم الباحث أيضاً - في هذا الصدد - على أدب «الله ليلة وليلة» وهو حكم يتتسق - في نظرنا - مع تعاظم دور العوام خلال عصر المصحوة البورجوازية الثانية.

يعد أبو العلاء المعري (ت ٤٢٩هـ) من أهم كتاب النشر في هذا العصر(١٧٧)، ولم تقدر تلك المكانة إلا من منحنيات حياة هذا الشاعر الفيلسوف والناشر أيضاً. لقد كان زادها متقشقاً واسع الثقافة، التي أفاد منها في ثثراه. (١٧٨) كما أثر تشاوته المفرط في أسلوبه التئري الساخر واللاذع إلى حد التهكم على المعتقدات والدفاع عن وصموا بالزنقة من الأدباء والشعراء(١٧٩).

وما يعنينا في هذا المقام، إنحياز نثره للعوام وتصديه لمواجهة السلطات، دينية كانت أم زمنية. بل يمكن الكشف عن دور تحريري ضلي لهذا الأدب من خلال مطالعة حكاياته الرمزية التي تسجّها على ألسنة الحيوان والتي تشى بمغزى سينيسي فاضح وواضح.(١٨٠) ورواية «الصاهل والشاجع» - وتدور حول حوار بين فرس وبغل - رأى أحد الدارسين(١٨١) في هذا الحوار النقدي رمزاً فحواه أن القرس هو «الشعب» والبغل هو

المؤصلين والمقدعين والمنظرين للتراث القصصي في الأدب العربي؛ بما يغنى عن اللجاج. يرى الدكتور محمد رجب النجار أن هذا النوع الجديد من القصص موجود في كتابات الأصفهانى (ت ٤٢٥هـ) والتنوخى (ت ٤٢٤هـ) والوحيدى (ت ٤٠٠هـ) ومسكويه (وكلهم من أعلام عصر المصحوة الذين تنطوى كتاباتهم على مضامين سوسيو-اقتصادية.

ونكتفى بالوقوف عند مسكويه في قصصه التي أحتواها كتابه «أنس الفريد». وهو كتاب قال عنه القبطى «إنه أحسن ما ألف في الحكايات القصار والفوائد اللطاف». بلغ فيه التمام والاكتمال،(١٧٣)، لكن من أسف أن الكتاب مفقود؛ فلم نستطع الوقوف على إبداعات صاحبه في مجال الحكى والقصص.

ويبدو أن هذا الفن الذي يتخذ من حياة العوام المكدين والزمار والمهمشين موضوعاً محورياً؛ قد جرى الاعتراف به في عصر المصحوة الذى اتسم ببروز دور العوام ، حتى من قبل الكتاب الرسميين. إذ انتطوت مصنفاتهم العامة على حكايات عرضية ثاوية في نثرهم الإخوانى، تتعلق بالجواولين والمكدين، متاثرة في ذلك بالطبع الفارسى. (١٧٤)

نقف على ذلك من خلال مطالعة مؤلفات الصاحب إسماعيل بن عباد، وكذلك البيهقي؛ حيث تحفل بحكايات لطيفة عن الفقراء والمكدين والصالحين تبرز فيها سمات أسلوب قصصي عربي إسلامي واضح(١٧٥)،

صاحب كتاب "المكافأة" الذي ينم أسلوبه عن عمق التفكير وجزالة التعبير. لا غرو فقد احتوى في منهجه بنهج كتاب العراق من أمثال الصاحب إسماعيل بن عباد وابن العميد.(١٨٦)

وفي العصر الفاطمي، تألق فن النثر وتأنق. و Mageem القلقشندي من رسائل أدبية يؤكد هذا الحكم، إذ تنتطوي تلك الرسائل على ثقافة عريضة وميل إلى الزخرف بما يساوق حياة الإزدهار الاقتصادي والسلام الاجتماعي.(١٨٧). لقد رحب الفاطميين بالثعالبي الناشر الجوال وصاحب «يتيمة الدهر»(١٨٨) الرائعة.

لقد عبر النثر الإخواني عن روح العصر الفاطمي، ووظف لخدمة أغراض عملية تتعلق بنشر المذهب الإسماعيلي، وأخرى تتعلق بالخصوصية السياسية بين الفاطميين والعباسيين. ولاغروا، فقد نشر الآباء الكثير من أعمالهم تحت إشراف الدعامة بـلـ الخلفاء أحـيـاناـ(١٨٩). مثال ذلك رسائل ابن خيران (تـ٤٢٣هـ) التي أرسلها إلى الشـرـيف الرضـيـ المنافق عن حق آل البيت في الإمامـهـ.

وـثـمةـ ظـاهـرـةـ هـامـهـ، بـرـزـتـ فـيـ هـذـاـ العـصـرـ؛ أـلـاـ وـهـيـ ظـاهـرـةـ «ـنـثـرـ الشـعـرـ» لـأـغـارـاضـ دـعـائـيـةـ تـتـنـقـعـ مـعـ ثـقـافـةـ العـوـامـ. وـيـعـدـ العـمـيـدـيـ (تـ٤٣٤هـ) كـاتـبـ دـيوـانـ الإـنـشـاءـ رـاثـاـ فيـ هـذـاـ المـجـالـ. كـمـ يـعـبـرـ نـشـرـ اـبـنـ أـبـيـ الشـجـنـاءـ (تـ٤٤٢هـ) عنـ السـلاـسـةـ وـعـقـمـ الـمـعـانـىـ وـسـعـةـ الـثـقـافـةـ، وـهـيـ مـعـايـيرـ جـدـيـدةـ سـادـتـ هـذـاـ الفـنـ فـيـ هـذـاـ العـصـرـ. هـذـاـ قـضـلاـعـنـ الطـابـعـ الـقـصـصـيـ الـذـيـ يـتـمـثـلـ فـيـمـاـ أـبـدـعـهـ اـبـيـ الشـجـنـاءـ مـنـ مـلـحـ فـكـهـةـ وـنـوـادرـ

معـتـعـةـ(١٩٠).

الـسـلـطـةـ. هـذـاـ المـنـحـيـ الرـمـزـيـ سـبـقـ إـلـيـهـ «ـجـمـاعـةـ إـخـوانـ الصـفـاـ»؛ حيثـ نـقـفـ فـيـ رسـائـلـهـمـ عـلـىـ قـصـصـ يـرـوـىـ عـلـىـ لـسـانـ الـحـيـوانـ ذـيـ مـغـزـيـ فـكـرـيـ فـحـواـهـ الـإـعـلامـ مـنـ قـدـرـ الـعـقـلـ وـالـحـطـ مـنـ شـانـ النـقلـ(١٨٢).

لـقدـ سـرـىـ هـذـاـ التـوـعـ مـنـ القـصـصـ الرـمـزـيـ فـيـ عـصـرـ الصـحـوـهـ؛ فـمـاـ أـكـثـرـ مـاـ صـنـفـ مـنـ كـتـبـ شـعـبـيـةـ مـجـهـولـةـ الـمـؤـلـفـ تـحـوـيـ قـصـصـ وـنـوـادرـ وـحـكـاـيـاتـ وـمـوـاقـفـ هـزـلـيـةـ(١٨٣).

فـيـ ذـاتـ الـوقـتـ نـسـجـتـ قـصـصـ وـحـكـاـيـاتـ ذـاتـ طـابـعـ تـرـفيـهـيـ لـإـشـبـاعـ خـيـالـ الـطـبـقـتـينـ الـأـرـسـتـقـرـاطـيـةـ وـالـبـورـجـواـزـيـةـ؛ حـكـاـيـاتـ الـعـاشـقـيـنـ وـالـعـاشـقـاتـ وـالـنـوـادرـ وـالـمـلـكـ الـفـكـهـيـ الـتـيـ كـانـ يـتـبـارـىـ فـيـهـاـ الـأـبـاءـ فـيـ بـلـاطـ السـلـاطـيـنـ وـقـصـورـ الـمـوـسـرـيـنـ(١٨٤).

هـذـاـ عـنـ نـثـرـ الإـخـوـانـيـاتـ فـيـ «ـقـلـبـ الـعـالـمـ الـإـسـلـامـ»؛ فـمـاـذاـ عـنـهـاـ فـيـ الـأـطـرافـ؟

بـدـيـهـيـ أـنـ تـسـودـ نـفـسـ الـظـواـهـرـ مـعـ سـيـادـةـ الـمـدـ الـبـورـجـواـزـيـ الـلـبـرـيـالـيـ؛ حيثـ تـنـافـسـ النـظـمـ الـمـبـتـرـجـرـةـ فـيـ التـرـحـيبـ بـالـأـبـاءـ وـالـإـغـادـقـ عـلـيـهـمـ.

فـفـيـ بـلـادـ مـاـوـرـاءـ الـنـهـرـ؛ تـبـارـىـ الـحـكـامـ فـيـ اـسـتـجـلـابـ الـأـبـاءـ وـالـكـتـابـ. مـثـالـ ذـلـكـ الـثـعـالـبـيـ صـاحـبـ كـتـابـ «ـالـمـبـهـجـ» الـذـيـ صـنـفـ لـسـيـفـ الـمـعـالـيـ قـابـوسـ بـنـ شـعـمـكـرـ، وـكـتـابـ «ـالـنـهـاـيـةـ» فـيـ الـكـتـابـةـ، الـذـيـ أـهـدـاهـ لـمـأـمـونـ بـنـ مـأـمـونـ صـاحـبـ خـوارـزمـ، وـكـتـابـ «ـلـطـافـ الـمـعـارـفـ» الـذـيـ قـدـمـهـ لـصـاحـبـ إـسـمـاعـيلـ بـنـ عـبـادـ(١٨٥).

وـفـيـ مـصـرـ؛ اـشـتـهـرـ اـبـيـ الـدـاـيـةـ

«التوابع والزواiture» ذات الدلالة الحكائية الرمزية الترفية؛ لذلك اتسمت بروح الفكاهة التي تتافق مع طبيعة مجتمع ترقى غارقة في المتع الحسية.(١٩٦)

على النقيض من ذلك، يقف (ابن حزم الاندلسي) الذي يغيب نثره رقة وشاعرية. ففي كتابه «طوق الحمام» تقنيين وتقعيد للحب العذري، وطول باع في تعمق النفس الإنسانية وفهم مكنوناتها وخلجاتها(١٩٧): إلى حد لا يبالغ معه حين نحكم بأنه «فرويد قبل فرويد».

وفي نفس الاتجاه النسبي العذري، يمكن تأطير نثر الشاعر ابن زيدون المشحون بالرومانسية؛ قوله رسالة عن ذلك كتبها يسخر فيها من منافسه في حب «ولاده». هذا فضلاً عن رسالة أخرى جدية، ديجها في السجن يستعطف ابن جهور أمير قرطبة لفلك إسراره، وأسلوبه في هذه الرسالة غاية في القوة والرصانة. ومن الرسائلتين معاً يمكن الجزم بطول باعه في النثر وتنوع أساليب وغزاره معانوية(١٩٨).

هكذا؛ يقصع العرض السابق عن حقيقة ارتباط قن النثر بمعطيات الواقع الاجتماعي؛ سواء في أشكاله أو مضامينه؛ بما يؤكد مصداقية القاعدة التي نهول عليها؛ وهي «سوسيولوجية الأدب».

ومن أسف أن جل هذا التراث النثري في العصر الفاطمي قد أحراق حين أقدم صلاح الدين الأيوبي على «جريمة» إحراق مكتبة «دار الحكمة» الفاطمية.

وفي الأندلس؛ بلغ تأثير الصحوة البورجوازية مداه في نثر الإخوانيات. إذ احتضنت الخلافة الاموية «المترجمة» كوكبة من الكتاب والأدباء المرموقين.

من هؤلاء الآباء؛ أبو علي القالي (ت ٥٢٦هـ). وحسبنا أنه مشرقي رحل إلى الأندلس وألف كتاب «الآمال» الذي أهداه للخليفة الناصر.(١٩٩)

أما ابن شهيد (ت ٤٦٣هـ)، فقد صنف رسائل ذات مسحة خيالية، وأخرى أشبه بالمقامات. ومعلوم أن الأندلسيين اقتبسوا هذا الفن من المشرق(٢٠٠).

كان ابن شهيد واسع الثقافة غزير المعانى، تأثرت موضوعاته وأساليبه بحيات المترفة الماجنة؛ حتى ليقول ابن بسام: (١٩٢) «إن البطالة غلبت عليه قلم يحفل في آثارها بضياع دين ولا مروعة». مع ذلك كان نثره متزاً قرطبة الشعالي يقوله: «كان غاية في الملاحة».(١٩٤)

لقد كان ابن شهيد - في التحليل الأخير - تلميذاً للجاحظ في نثره ولبديع الزمان الهمданى في مقاماته(١٩٥). وحسبه وسالته عن

قصة

ق

نَقِيق

محمد عبد الرحمن المر

ماذا يريدون الآن منه. مرات عديدة يستدعونه للتحقيق وفي كل مرة يسمع أصواتاً متباعدة كانها لشخوص عدة. بينما هي الآن تبدو له وكأنها لنفس الوجه ذى العيون الدقيقة المتلاشية على نفس الملامع المطبوسة ببرغم محاولات المراوغة والتبدل.

حاول أن يتماسك وأن يجمع أجزاء الصورة التي تتخللها خيوط من الظلمة والفراغ والالم المضى ولكن الصورة كانت تزوج منه . ثم تعاود المراوحة أمامه وهي تتبدل . وسرعان ما تتلاشى ثانية ولا يبقى منها في مجال رؤيته شيء.

انتبه لحظة وهو يرى قبضتى الآخر

بعد أن نزعوا العصابة المربوطة حول عينيه. من خلفه امتدت الي الظليقة الجائبة تكاد ترقق فروته مع شعر رأسه، وفي قلب الضوء المبهر الذى غشاء فجأة.. واجهه مرة أخرى. كان الوجه قد صار مالوفاً وقربياً جداً. وفي نفس الوقت غريباً وبعيداً جداً. أنفاسه تلفحه بينما عيناه المصيرتان تبدوان كخرزتين دقيقتين تلتسعان وهما تتناءيان شيئاً فشيئاً كان الآخر يحادث. ولم يكن هو يسمعه. وبينما خيط الدم المالح الدافئ يسيل من زاوية فمه فتشربه ياقنة قميصة المزق. كان يجاهد أن تظل عيون مفتوحة كي يتبعين ملامحهم.



مبتل . كان يشعر بأن كل ما فيه يتداعى وكان يداً معدنية في داخله هو تفصل كل جزء في جسده عن الآخر . كما أحس للحظة بأن نعاساً شفافاً على وشك أن يحوطه !

لكلما هذا سرعان ملا تلاشى إذ شعر بالم هائل يعبره بكامله وكان هناك حبلاً كان يشهد إلى بعضه قد قطع فجأة ..

ومع الأسى انطلقت صرخة ملتاثة حادة .

رددتها الجدارن الحجرية فيما بينها في لحظة خاطفة ثم سرعان ما أمتصها السكون الأصم للمبني !

تضربان المنضدة التي بينهما بشدة ! حاول أن يركز حواسه أن يسمع شيئاً مما يصرخ به الآخر . لكنه لم يسمع شيئاً . ولم ير غير شفتين دقيقتين حمراوين وهما تتقلسان بشدة .

دفعته قبيحة من الخلف فأحس كما لو كانت جيئته قد أرتطم بحافة منضدة أوشن ناعم وبين كائناً هو حرف ريشة قد مسه فوق عينيه ثم عبر جسده كله في خلفية يتربّد صداتها بعظامه ودمه . وعندما حملوه من تحت أبيطيه متوجهين إلى خارج الغرفة . مرروا به من الطريق الطويلة المبلطة والتي يغطى أرضيتها وأجنابها ضوء أصفر

رحيل

ر

الحوتى: المتظر على مائدة الشمس

الإذاعية.

اهتم الحوتى بالجانب الوطنى والاجتماعى فى الشعر، وربما كان هذا ما صرفة عن أن يتقدم اقتراحات تجريبية جمالية ملحوظة، لكنه ضفر هذا الجانب الوطنى الاجتماعى، التداخل الحال مع مناصر الطبيعية المصرية (وخاصة رمز النيل، والدلتا، والحقول)، مع عنوان غنائية وافرة.

«الموت» يمثل «تيمة» رئيسية فى شعر أحمد الحوتى، فدواوينه تحض بمرثيات عديدة لراحلين عديدين؛ لكنه قبل أن يصبح موضوعاً من موضوعات تيمته الرئيسية هذه، كان يعلن:

«هو الحزن،

تكبر نخلته فى دماثى، ويفرج
أم أنه الفرح المستحيل؟

نعم يا أحمد: تصحو على طعم
المائى القاهرة.

س. ح.

«ربما يفرغ بعض الحزن
أو يهتز فرع الذاكرة
معدنة
ربما تصحو على طعم المائى
القاهرة»

هكذا تكلم أحمد الحوتى، عام ١٩٨١،
فى رثائه لصلاح عبد الصبور، إثر
رحيل الشاعر الكبير.
إن قارئ هذه القصيدة سيرى أن
شاعرها، الذى رحل منذ أسابيع قليلة،
لم يكن يروى عبد الصبور وحده، وإنما
كان يستشرف بعيون زرقاء اليماماة
التي وضعها الله تعالى فى رأس الشعراء
رحيله هو نفسه، «إننى إهواك وحدى،
أيتها الموت المصفى».

رحل الحوتى، بعد معركة قصيرة مع
مرض بالكبد، تاركاً لنا أربعة دواوين
شعرية هى: « نقش على بردية العبور -
الانتظار على مائدة الشمس - مثلك
شجرة زيتون برية، اليماماة والنهر»،
كما ترك بعض المسرحيات الشعرية،
للكبار وللأطفال، وبعض البرامج

عائده فی ضفتیه

(مرثية إلى صلاح عبد الصبور)

أحمد الجوهري

انتهى وقت القصيدة
أفرغى النيل من المجرى ولدى ضفتيه
ربما يغفو قليلا.. ربما..
أهفو إليه

ربما يفرغ بعض الحزن
أو يهتز فرع الذاكرة
معدراً..

ربما تصحو على طعم المراثي
القاهرة

هل ذكرت الآن أمي..؟!
هل ذكرت الشيخ محيي الدين..؟!

...
ها هو الصوت الذي لاقيته في
الحزن دوماً

يعتبطى مهر الجراح!!
ليس وقت الحب..

...
انتهى وقت القصيدة
أفرغى النيل من المجرى ولدى ضفتيه
ربما يغفو قليلا.. ربما..
أهفو إليه

ربما يفرغ بعض الحزن
أو يهتز فرع الذاكرة
معدراً..

ربما تصحو على طعم المراثي
القاهرة

هل ذكرت الآن أمي..؟!
هل ذكرت الشيخ محيي الدين..؟!

...
ها هو الصوت الذي لاقيته في
الحزن دوماً

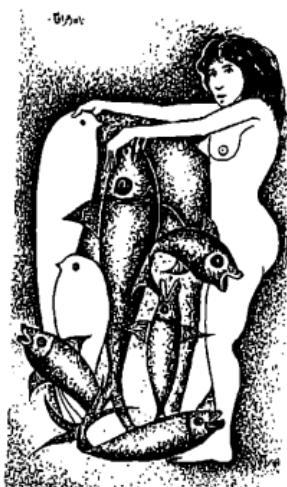
يعتبطى مهر الجراح!!
ليس وقت الحب..

- أعني لحظة -
 ثم استراح
 كان يا ما كان، أن مات "صلاح"
 منصتاً عذباً، وكان الكون ثرثراً
 وكنا لاتبالي بالحياة
 حينما الموت أتاه
 حينما الموت تعلى وجهه المصري، كما
 لأنبالي
 أو.. يا طول الليالي
 ثم خط الشعر في عينيه
 خط الشوق في عينيه
 خط الحب في عينيه
 خط الحزن في عينيه
 كانت كفه تمتد في صمت تؤسى
 زوجة
 أم طفلتي!
 آه يا وjadi؛ ويما عيني على
 أفرغى النيل ولنى هضتيه،
 من حقول القسمع والأرز وأشجار
 التخيل
 تهرب الدلتا،
 متى .. يا أصدقاء
 يبتدى وقت القصيدة
 ينتهي وقت الرثاء؟

وقت الحرب،
 وقت الشوق..
 وقت الشعر.. آه
 إليها السيف الحمي
 إليها الويل الذى يفتال عصفوراً..
 وبشو^ي
 فوق أبيريق الصباح
 أزدرد قلبى .. وخذتني
 حلنى حرفا فحرفا
 حلنى طميا ، وكتانا ، وقطنا ..
 ثم أرجعني إلى نهرى القديم،
 أتنى أهواك يا حزنى المقيم
 مثل فخار الأواني
 أتنى أهواك .. وحدى
 إليها الموت المصفى
 قد سمعنا .. ما أطعنا
 أناذ فى آخر السطر.. استرحننا
 ينتهى وقت القصيدة
 ما أطعنا ..
 إليها الموت المخادع
 يبتدى وقت الرثاء ..
 ...
 كان يا ما كان
 ما أقصى المثابا
 حينما تنسل فى الليل وتفتال
 صديقاً للصباح!
 جاءه الموت، تعلى وجهه المصري

الديوان الصغير

ثمانون عاماً على ثورة أكتوبر الاشتراكية



مختارات من الشعر السوفييتي

إعداد وتقديم:

حلمى سالم

ثمانون عاماً تمر - هذه الأيام - على ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى. هل نسينا مثل هذه الجملة: ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى؟ وهل يقدر أحد أن ينسى قيام أول نظام اشتراكي في التاريخ (١٩١٧)؟ حتى لو حفل "التطبيق" في هذا النظام بالأخطاء التي أدت - مع الخطة الذكية للرأسمالية العالمية وللنظام العالمي الجديد - إلى انهياره وتفككه؟ ليس في الإمكان، بالطبع، أن تخذل أسماء ماركس ولينين وجوركي وتروتسكي وماياكوفسكي، وحتى ستالين: مجرد ذكريات. من أجل ألا ننسى، ومن أجل إنعاش الذاكرة، نقدم هنا مجموعة مختارة من الشعر الروسي والسوفيتى، الذى سبق، أو واكب، أو أعقب ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى، بدءاً من بوشكين انتهاء بایفتوشنكى وغيره من الجدد.

و قبل هدف التذكرة، نهدف إلى أن نخلي الجانب الإنساني الرفيع في المسيرة الطويلة الغنية لهذا الشعر الجميل، الذى شاع عنه أنه شعر الصراخ السياسى الملزيم بالزعيم وتمجيد السلطات ومديح المشروعات. فى هذه المختارات سنجد الرقة، والحب، ونقد السلطة، ونقد الذات، والأخوة الإنسانية وجمال البشر.

هذه القصائد، إذن، هي تحيةنا إلى الثوريين الحقيقيين الصامدين في كل مكان، وإلى صانعي ثورة أكتوبر الاشتراكية، وإلى شهداء مقاومة ظلام ما قبل الثورة ومقاومة تفتت ما بعدها. وإلى الذين يشكرون فى أن الثورات كالعنقاء، تجدد نفسها وتتباعد من رماد الاحتراق.

يل إن هذه القصائد هي تحيةنا إلى الأخطاء، التى بسببها نعرف الصواب:

الصواب الذى لابد سنحصل عليه فى الأيام المقبلة.
وهي قبل كل غرض: تحيةنا إلى السيف الذى قتل بوشكين، وإلى الرصاصنة التى أطلقها ماياكوفسكي على رأسه، وإلى جملة خليبنكوف الباهرة:

"بصدر عار تدنو الحرية منا".
نعم: صدر الحرية عار، ومصورنا عارية.

ترى .. ما الذي حرك يد قاتله؟!
المأهون الذي أصابه .. كان غريباً عن
بلدنا
لم ينشد إلا الحظوة لدى القبصير
وما كان الشعب إلا موضع احتقاره
وبيت الصديق لم يكن مقدساً في
عينيه
أشعل نيران الغيرة في قلب الزوج
وصرع من كان فخرنا ومجدنا.

هذا الذي لم يشبهه أحد في حياته
يرقد الآن شاحباً ..
جثة بين أحداث عديدة
هذا الذي كشف لنا في قوة بالغة
الحياة
عن أعمق أغوار القلب البشري
كيف استطاع أن يخدعه ، صعلوك
ماقولون؟
اقتصرت على الجريمة ..
لكي لا تخجل الأجيال القادمة من
جين أبائها
وحتى لا يتحسن الذين يعبثون
بمقادستنا
خلف حماية القانون الكاذبة

فما من شيء يعلّل فراغ القلب الذي
انسفع دمه
ومadam هناك إله خالد عادل
فسيظل غاضباً كلما صلينا له
إذا لم ننتقم من هذه الجريمة
وسيره على صلواتنا في فضب
لتغضي يتابيع أغنيياتكم
لأنكم عجزتم عن تكريم شاعركم
ولن أرسل لكم ،
شاعراً آخر بعد اليوم.

عقائد العنف الكسندر بوشكين

لن أحس بألم ،
ولن أرتاع ،
للزهور التي تذوي ،
عندما يتصرم الربيع ويتشلاش ..
لأنني أحب الأعتاب ،
وهي لاتزال في كرومها ..
حيث تزداد مع الأيام نضجاً ،
فوق نتواءات التلال ،
وأحب جمال هذا الوادي المشرق ،
وانطلاق الخريف الذهبي العذب ،
الخصيب المتألق ،
مثل أصابع فتاة صغيرة .

موت الشاعر ميغائيل ليرميونتوف

مات في ريعان شبابه
دعوا النحيب عليه
فلن يفيض الثناء ولا اللوم ولا البكاء
لأنه قد مرض .. ولن يسمع من هذا
شيئاً.

مات كما عاش رجلاً
وأصبح الشعب فقيراً ،
بعد أن كان من أغنى الشعوب
فقد سلبوه أعظم شعراته ..
توقفت ضربات القلب القوى ...

أغنية

فيلمير خلينكوف

بصدر عار.. تدنو الحرية منا،
تنهمر زخاتها كأنطار من الورود
فوق قلوبنا،
وها نحن نسير خطوة خطوة.
في موكبها العظيم.
نتحدث مع السماء وكأنها خدين
لنا،
نحن المحاربين.. سنتعتصم بالوحدة،
وستنتسلح بالقوة..
بالدروع ، وبالدرقات، وبالتروس،
من أجل أن يملك الناس.. كل الناس،
زمام الأمر في أيديهم،
إلى الأبد.. وفي جميع المجالات..
دع الفتيات يغنين في التواذذات
الستائر،
فوسط أغنياتهن عن الغزوات
القيمة،
ستطل الشمس التي كرست
لخدمتنا،
وسيطّل الناس..
في قوتهم .. وفي سيادتهم.

بوريس باسترناك

هاملت

لقد انتهت الضجة،وها أنا أدلّف
إلى المسرح
وأركي على الباب المغلق
وأحاول أن أنصت للأصداة البعيدة،
علني أعرف منها،
ما تخبيوه لى الأيام

تستهدفتني ظلمة الليل الحالكة
وعلى طول المشهد، يصوّبون نحوه،
الآغا من مناظير الأوبرا.
أبتهاء يا أبي..
نح، إن استطعت، هذه الكأس عنى
إننى أحب تصميمك العرون،
وقد قبلت أن ألعب هذا الدور.

رسالة

أنا أخطّطوا

إننا نعرف أن تعليق مصيرنا على
التوازنات ، مرفوض..

أوستانكينو صيفاً؟
أهوا أنا...
من ألمت كل إجابة من إجاباته،
الشعراء المحدثين،
الأشمئزار والغضب والخوف؟
يمكن أن يكون هذا الرجل الواقف
هنا،
هو نفس الرجل الذي اعتاد أن يبدد
كل حيوية صياغة،
في المناقشات التي تتدفق حتى
منتصف الليل...؟
أهوا أنا...
من تعلم أن يعتصم بالصمت
والسخرية
عندما يواجه بمناقشة مأساوية؟

إنك اليوم في مفترق الطرق،
في رحلتك القاسية عبر الحياة،
وها أنت تمضي.. من قضبة تافهة
إلى أخرى،
مع أنك تدرك، أنك قد فقدت
طريقك
في هذه المتأهة المهجورة،
وأنك لن تستطيع أبداً
أن تتعرف على آثار خطاك التي
طمستها الأيام.

وحتى لو طاردنـي التمور
فابنها لن تستطيع أن تقضينـي
عن عالمي الخاص،
فهنا، لا يقف فيرجيل عند كتفـي
وأنا هنا وحيد إلى أقصـي حد
داخل إطار المرأة،
التي تنبئـني الحقيقة.

ولكن الان، بدأت تمثل مسرحية
جديدة،
فدعـنى أرتاح ، من هذه المسرحية
الجديدة.

سلفاً صمم كل جـزء من هذه اللعبة
سلفاً حدـدت النهاية، وعـين الطريق
الذـى سـائلـكـه
إنـى وحـيدـ،
بـينـما رسـمتـ كل الأـدوارـ للـمرـاثـينـ
وـأنـ تـعيشـ حـيـاتـكـ، لـيسـ فـىـ سـهـولةـ
أـنـ جـتـازـ حـقاـ.

أمام المرأة

يورسلاف خودا

سيفيتش

أنا .. أنا .. أنا ..
يا لها من كلمة غريبة!
أهذا الرجل الواقف هنا هو أنا؟.
يمكن أن توجد أم تستطيع أن تحـبـ
هـذاـ الشـخـصـ،
بسـحنـتـهـ الرـمـاديـةـ المـشـرـبةـ
بـالـصـفـرةـ،
ويـشعـرهـ الذـىـ يـدـبـ فـيـهـ المشـيبـ،
وـالـذـىـ يـعـرـفـ كـلـ شـىـ، وـكـانـهـ
شـيـطـانـ؟

يمـكـنـ أـنـ يـكـونـ هـذـاـ الرـجـلـ الـواقـفـ
هـنـاـ،
هـوـ الصـبـيـ الذـىـ اعتـادـ الرـقـصـ،
فـىـ حـفـلـاتـ الرـقـصـ الـقـرـوـيـةـ فـىـ

والاغانى .. فهل نسى الله
رملك وحجرك ، ولم يسمع أغانيك
وملواتك؟ خرس الطير
على سعف ذلك المبتور ، وصرت
جرح جسد الأرض العربية البليغ ..
نامت القنابل على وسائد أطفالك مكان
اللعب ،
وشن أطفالك خناجرهم في المهد ،
فأى الأغاني أغنى لك
يا فلسطين؟ وأجمل أغاني العالم
أنت!
يدق القلق أوتار الروح ، فئى
الحكايات أقصى عليك ،
ولم يبق من حكاية مضيئة غيرك
في المهد الغريب ، غادر النوم
والأمان عيون أطفالك ،
ولا سعادة لهم يا فلسطين .
حزن موحش في تونس ، ولا فرح
في باريس ،
ولا أجمل منك يا فلسطين .
مساجد القدس ، ونهر الأردن ، وكلنا
نفتني
ونعرف أغنية واحدة .. أنتا ستعود
إليك يا فلسطين!

جواز سفرى
السوفيتى
فلاديمير ماياكوفيسكى
إننى أمنع مثل الذئب ، إزاء
البيروقراطية ..
وإجراءات الرسمية ،

حب الجندي ايجرور - إيسايف

لم تنتظرني
ناديتك ناديت
ولكنى بقيت وحدى
وانعززت فى أضلعي الشظايا
من شدة الهيام
وحلت الكآبة
بالقلب فى الصميم
كتابة مقيمة
هيهات أن تسكن أو تنام
فلتأخذ القرطاس والقلم
واكتب عليه ما أقول:
لا بأس يا جندي
فليرحل الحب مرفقاً!
وارج له التوفيق والأمان
فالحزن ليس دائمًا يحطم الإنسان.

أغنية لفلسطين رسول حمزاتوف

ليل طويل يضئه حزن موج ، ولا
فجر للحزن ، فائين
أنت يا فلسطين؟ حارق ربىعلك ،
وشتاوك حارق ،
شهيق دائم ، فائين ذفيرك يا
فلسطين؟
يذيل وردى ويجهف نبعك ، والمغيب
دموى .. فائين فجرك يا فلسطين؟
أبدية أنت فى الحلم ، وفي المنام



لأنهم يحاولون مداراة أحاسيسهم،
وهم يأخذون البطاقات،
من السويدي ومن النرويجيين
الشواذ،
ووجة .. يبدو على هؤلاء الرجال
الظرفاء ..
وكانهم سيعولون،
هؤلاء اللطفاء الرسميون
جداً. عندما يأخذون جواز سفرى،
ذا القلاف الجلدى الأحمر..
يأخذونه وكأنهم يأخذون قنبلة،
يأخذونه مثلما يأخذون قنفداً،
يأخذونه وكأنما يأخذون شفرة
حلقة، شهدت شفتراتها،
يأخذونه مثلما يأخذون حبة رقطاء،
طويلة وفخمة،
وفي النهاية ، فإن عشرين مخلباً،
ذات أسنان مسمعة،
تطل من عيون البوابين والسعادة،
لتلذغنا بنظراتها ذات الدلاله،
وهم يتمتمون بأصوات خفيفة..
ـ سأحمل لك حقيبتك..
ـ من أجل الشيطان..
ـ يا عزيزى ...
ـ أما المحقون البوليسيون،
ـ فإنهم ينظرون إلى جواز سفرى
ـ بنظراتهم البوليسية المستريبة،
ـ لكن وسط كل هذه النظارات
ـ المستريبة،
ـ ألح بمحبوب لا حد له. جندياً صغيراً
ـ يرشقنى بنظراته،
ـ يملؤه احساس عميق يسيطر، بأنه
ـ يستطيع أن يأسرنى ..
ـ بشارته الصليبية الطاز

ويستحيل أدبي واحترامى ، إلى
استخفاف..
من الشيطان نفسه ، بل إلى ازدراه،
وأكاد أندف دونها رحمة،
 بكل أوراق الإجراءات الرسمية،
على طول واجهات العربات ،
والقمارات، والأكشاك،
علقت قائمة التعليمات الرسمية،
إنهم يجمعون البطاقات .. وقد
اعطيتها لهم،
فكثيري القرمزى الحبيب .. فريد
بين البطاقات وجوازات السفر،
لان له شفتين باسمتين ..
وبيرغم ميلهم جميعاً إلى الاستهانة
به،
فإنهم اضطروا أن يتقطوه
بااحترام..
وأن يعنحوا الجميع الفرصة، لترميق
عيونهم على غلافية..
الأسد والخرتيت ، يضطجعان فى
استرخاء ..
تحت عيون الأصدقاء الطيبين..
إنهم يتقطونه ، وعيونهم مسبلة
فى خجل،
مسبلة إلى أقصى حد..
يأخذونه وكأنهم يأخذون بقشيشاً،
جميعاً .. من الأمريكي حتى
البولندي،
يختلسون إليه نظرات حزينة،
وينشجون فى خرس،
دون أن يديروا..
رؤوسهم الملفوفة بالقماش
كالكرتب،
أو يطرف لهم جفن،

إنها تغنى،
أن تمنع الناس الأغانيات الفياضة،
بسخاء..
قبل أن تدعى إلى العطا،
فالعندليب..
ذلك الطائر الذي تأبه به ، يملك
أغنية واحدة..
ولكنه يببث فيها كل شيء..
وذلك عصفور الكناريا..
ذلك الطائر الذي تقتندي به،
لكنه شيء حزين ومؤسف
أن على صوتك أن يكون عذباً
وصافياً،
فكم هي فجة..
تلك الأغنية التي تترنم بها

الكتب المقدسة،
التي وضعتم الخمر بين المحرمات،
استحققت أن تترك..
لتتصفر أوراقها فوق الأرافق،
فالهدوء الذي يتركه التبديد في
النفس،
هو الذي يلطف من معاناة الشاعر،
عندما يجلس إلى مكتبه،
ويستنزف نفسه في الأغانيات..
وعندما يذهب للقاء تلك الفتاة
التي أحبها..

فيجدها بين ذراعين آخرين،
فإنه سوف لا يطعنها بسكن..
إذا ما كانت الخمر .. قد تركت في
نفسه،
مفعولها السحرى للألاق،
فمعوضاً عن الغيرة والحسد،
ستقر في نفسه الكياسة والمرؤة،

وبينظراته التي تنفذ إلى أغوار
القليل..
لأنني أمسك في يدي، مطرقة
متينة ومنجلأ كبيراً
هما .. جواز سفرى السوفيتى
الأحمر

إننى أدمع مثل الذئب .. إزاء
البيروقراطية،
والإجراءات الرسمية،
ويستحيل أنبىء وأحترامي، إلى
استخفاف..
من الشيطان نفسه ، بل إلى ازدراه..
وأكاد أخذف دونما رحمة،
 بكل أوراق الإجراءات الرسمية،
لكل هذه..
سوت أنتشلها،

من جيب سروالى الواسع،
تلك الحمولة التي لا تقدر بشمن،
في قائمة الشحنات،
أقرأ جواز السفر هذا، وأغتبط،
لأننى مواطن،
فى الاتحاد السوفيتى الاشتراكى.

الشاعر

سيرجى يسيتين

ماذا يعني أن تكون شاعراً،
إنها تعنى:
فهمأ للأمور بتعمق كامل،
وتسليحاً لذاتك بالبرقة والحساسية،
وأن يعيش الناس في دمائك،
يغتسلون في عروقك.

من الجنود، حياً يتنفس
مثل سكين شقت قلبك إلى شطرين.
تحرك أنفاسه أوراق الغابات
كما تحرکها أنفاس الصيف.
وفي المكان الذي مر فيه هذا
الطابور ذات مرة
تنھض البيوت التي أعيد بناؤها
من جديد.

وربما في أيامنا هذه،
لا يستطيع الجبل الجديد
أن يرى هذا الطابور كما استراه
عيون المستقبل
عندما نحي ذاكرهم،
وعندما تنھض شامخة أحجار
النصب التذكاري للشهداء
في أيامنا هذه،
تبعد تلك المناطق، وكأن الدخان لا
يزال يتتصاعد منها
وكان الأضواء المبهرة لارتفاع تصعد
ظلمتها
وهي تشتعل عند تخومها،
حيث يتحطم الأعداء الذين التقوا
عندها بحثفهم.
ولكن أصمع السمع
فإن أشجار الصفصاف سوف تبدأ
الحديث
تعال، وأنصت، إلى كلمات حفيقهم،
عندما تنادي الرياح، التي تعرف
أسماء الأبطال،
على اسم كل واحد منهم.

وسيؤوب في سكينة..
إلى البيت الذي جاء منه.
سوف أعيش جواب آفاق..
وسأموت متسولاً..
فبليتى .. بين بلايا الشعراء،
... أصغرهم جميعاً.

بالقرب من لينينجراد نيقولاي تيخونوف

فى سلام ، ترقد التلال والحقول
واللديان الكامدة الخضراء.
وتنھض الغابات وتتخبو،
مثيل قطمان من السحب الكسولة.
لكنها تبقى أمامي دائمةً، متعرجة،
ملتوية، وصادمة،
يتخللها جميعاً طابور غير مرئى
من الجنود.

وفي كل الطرق المنحدرة من
بحيرة لا دوجا،
تستطيع أن تقتفي أثارهم،
وهم يمضون صوب الخليج الفنلندي
الذى تجرى نحوه البحيرة.
وسوف تجد هذه الطوابير مرة
أخرى
فوق خرائط المدفعية القديمة
المؤرخة ، بالأصابع المروعة لعام
١٩٤١

وفي أيامنا هذه، حيث لا يزال ذلك
الطابور

ورغم ذلك.. تجاسر وأقبل في
صفاقه

فنبال تلك الخطوات الليلية
تتصيد العواطف المشبوهة
تنزع منها الحياة في ثوان قليلة
وفي هذه الأيام
تم تلك الدائرة بسرعة رهيبة
يتفتت لها قلبي المرهف

أوه .. لقد أقبل الفجر
كإنسان عزيز طال انتظاره
أقبل، بعدما تسکع بخطواته
الساحرة
وأخذ سلطك ثم ذهب مبهجاً
كما يذهب الآخرون، لجمع التوت
المتساقط

الغابات ستنتقل إلينا بهجتها
وأشجار السنديان العتيقة
ستبتس لنا، وتهمس في خفوت
أن الحب شيء رائع
ولكن من النادر، بالتأكيد ، إذا ما
حومت
بالقرب من الخمسين
حتى أن تتذكره ..



حب ميخائيل سيفيتلوف

في بعض الأحيان
تشغلني محادثات الشباب
في الطرق الصالحة أو في
الحدائق الهدئة

وجة الملح
تحت قشرة الوجه المallowة
وجه الحب الهائج المضطرب

صدقني يا عزيزي ..
لن يظل الزمن ملكاً إلى الأبد
ولن تدق لك الفصوص الأجراس
قبل أن تلوح مقلبة
وعلى طول الشوارع والمرات

الهادئة
الملح العشاق بالأزواج وبالعشرات
بينما يتبع القنوط خطواتك
يا من انسلت سنوات شبابك

أخبر عن سنوات الكبر، وقل
للموت

أنتي سأظل أرقب بوضوح
انحدار أرجوحته الجحيمية برفق
عبر السماء المتبرعة بالألوان
الراوية
كم حديقة جبورجية أنشئها الربيع

وأنتي أرى أيضاً
الفجر مقبلًا خلف خطاء
خطاء الليلية، التي أسمع فيها وقع
العزلة الملمس
أوه .. يا من ابتهلت ألا يأتي

تصلى الغرب
رماد الضيف الثقيل
إننى أدق النجوم المصمتة
بمطرقتني
وكاننى أدق المسامير فى سماء
تذكارية
إننى جويا.

أجنحة

الآلهة تقط خلف السحب،
فى أرجوحة من الشباك،
مثل ذكور النحل الصخرى.

ماذا تعنى الآلهة بالنسبة لنا؟
أو الطيور؟
أو كل زخارفهم؟
أو الأجنحة؟
وماذا رأت العصور فيه؟
أقرب ما يكون إلى الهياكل
العظيمة

السحب تعصرهم،
وسقنا العجيبة تتباهى بلا شئ،
والأجنحة تمضى،
فى بحار النسيان.
والإنسان يبحث عن أشياء جديدة،
عن وعد جديد يحضر،
الإنسان الشجاع،
الإنسان المجنح.



جويا

أندريه فوزنيسينسكي

إننى جويا مطروح فى الحقول
العارية الجردا،
عيناي حفتران، صدفتان، فوهتا
بركان

اقتلعتهما الأداء من محجريها،
إننى أسف،
فانا صوت العرب
صوت المدن الفربة المتفرحة،
الرازحة تحت الثلوج،
فى شتاء عام ١٩٤١.

إننى جانع
إننى حلق امراة مشنوقة
جسدها مثل جرس يتارجح فى
ميدان عار
إننى جويا..
أوه .. عناقيد من الغضب
إننى أبذر فى نيران المدافع التى

انتظار

ستاتي حبيبي..
ستتفتح ذراعيها وتحتضنني،
ستفهم مخاوفي.. وترقب تغيري،
وعندما ترخي ظلمة هذا الليل
القاسي سدولها،
ودون أن تقف لتصدق باب
التاكسي وراءها،
ستتفقد عابر السقيفة البالية..
وتتصعد الدرجات عدوأ،
متوقدة بالحب والسعادة،
ستتصعد الدرجات عدوأ،
وتتأخذ رأسى بين يديها،
وعندما تعلق معطفها فوق
الكرسى..
تنزاح من الغرفة .. كل الكتل
الزرقاء.

المذاх

الملوك والأباطرة والقياصرة،
الذى فرضوا سيادتهم على الأرض
كلها،
كانت أوامرهم تنفذ على جموع
البشر الفقيرة،
لكنهم لم يستطعوا أن ينفذوا
أوامرهم على المذاخ.

أيسوب، جواب الآفاق..
كان يزور قصور الرجال
الشهورين،
الفارقين في لذائف الراحة الناعمة،
طوال أيام حياتهم..

كلام

يفجينى ايفتوشينكو

قالول لي:
أنت رجل شجاع،
وأنا لست كذلك.
فالشجاعة لم تكن أبداً شيمتى،
 فقط، أعتقد أنها لا تناسبنى،
ولهذا جردت نفسي منها، كما فعل
الآخرون،
صوتي.. لم يخفه الركود، لأنـه،
ليس أكثر من ضحك على الزيـف،
فلست أكثر من كاتب،
لم أـش بأحد، ولم أـشهر بـائي شـيء،
كـما لم أـتخـل عن فـكرة آمنـت بها،
ناصرـت الجـديـرين بالـمانـاصـرة،
وـفضـحت عـديـمى الـموـهـبة، والـكتـابـة،
الـجـهـلة،
وـعـلـى كلـ حال..
فـإـيـنى أـقـعـلـ ماـ يـنـبـغـىـ أـنـ يـكـونـ،
وـالـآنـ....

يـختـسـنـتـنـ وـيـقـولـونـ لـىـ:
أـنتـ رـجـلـ شـجـاعـ،
فـإـلـىـ أـىـ حدـ، سـيـشـعـرـ أـطـفـالـنـاـ
بـالـهـانـةـ،
عـنـدـمـاـ يـخـبـرـونـهـ بـتـلـكـ الـفـنـائـ،
وـيـذـكـرـونـهـ..
كـيـفـ أـضـحـتـ الـبـسـاطـةـ الـعـامـةـ

الـزـيـهـةـ،
فـىـ هـذـاـ الزـمـانـ الـفـرـيـبـ،
شـيـئـاـ يـقـالـ لـهـ الشـجـاعـةـ.

وعندما دلف إلى ساحة الأعدام،
بدأ في صورة من استسلم تماماً،
وكانها يبغى أن ينتقل إلى الآخرة
راضياً،
لكن فجأة،
ينفض عن كادله معطفه،
تتماوج بداء بشركات عصبية،
ثم يهرب..
لقد حبس المزاج في الزنزانات
كثيراً،
لكن السجن كار معيناً له إلى
أقصى حد،
فقد من المزاج ، مرتفع الرأس،
من بين قضبان السجن ، وحوائطه
الحجرية،
وهو يسعل سعلات مصطنعة،
مثل أي رجل من ذوى الحببية،
ثم تقدم متجمهاً صوب قصر الشتاء،
مدفعه في يده،
ونشيده على شفتيه.
لقد ألف الوجوه المتجمدة،
وما عاد يهابها،
وفي بعض الأحيان،
يتنظر المزاج مازحاً إلى نفسه.
ويحس بأنه:
خالد، رشيق، مبادر،
يستطيع اقتحام أي شيء، وأى
شخص،
لذلك.. طوبى للمزاج،
لأنه .. رجل شجاع.

وكان في نهاية الأمر يعتقد،
أنهم ليسوا أبداً ، أفضل من
الشحاذين..
وفي البيوت..
حيث النفاق والمراء،
يتعقبون خطوات الجميع،
كان هناك دائمًا،
الخوجا نصر الدين بمزاح
وسخرياته اللاذعة،
التي أفلقت ذوى العقول المتوسطة،
مثل عراك بيادق الشطرنج..

لقد حاولوا أن يشتروا المزاج،
ويحليلوه إلى عميل لهم،
لكن المزاج لا يمكن شراءه،
لذلك فقد حاولوا أن يقتلوا المزاج،
لكن المزاج كان يحك أنهه دائمًا
لهم،
فمن الصعب أن تحارب المزاج،
لقد شنقوه مرة إثر أخرى،
وكان رأسه المقطوع،
يترنح فوق سن حربة مشرعة،
ولكن حالماً يبدأ المهرجون،
في الزمر ، والصفير، وقصص
الحكايات الماجنة،
فإن المزاج يهب وهانا،
يمضي بصوت خافت..
“لقد رجعت .. إننى هنا”
وتبدأ أقدامه في توقيع رقصها
الساخر،
بمعطف قديم منحول الوبر،
وقد ارتدى وجهه المنكسر الذليل،
قناع التدم..
 فهو الآن مجرم سياسي،
ولذلك فقد اعتقلوه،

ثمن فراء الدب أناتولي بريلوفسكي

ما هو ثمن فراء الدب؟
هذا الفراء الرائع الزاهي الجميل،
دعنا نرى..
أيام من المشي المتهمل بين ألغال
الغابة،
دونها خرائط ، أو نيران موقدة،
ووسط أسراب من البااعوض تئز في
مرح،
وأسوا ما في تلك الشروق الخبيثة،
أن القتال يأتي دائمًا مصادفة،
وأن لدغات البااعوض تتولى بالجاج
وجسارة،
وطلاقات البنادق تجري مع الحظ،
عندما يسيطر الخوف عليك.

ولكن .. عندما تضفط على زناد
سلحفاك،
بيد ثابتة ، وأصابع مدربة طيبة،
فإن قذيفة وحيدة مفردة ، ستتنطلق
بحبور لا حد له،
لتقتل الفريسة في الصميم.

أما ذلك الصبي البسيط العجوز..
فإن الرعب يتملّكه دائمًا ، كلما
سمع زثير الدببة وهديرها..
لأنه موقن،
من أن الصيد بالنبلة واحدة، يمنّه
الشىء الوفير،

أما بركة من الدم،
فإنّه لا يملك حيالها غير .. الصمت..

همنجاوي بيللا آخmadولينا

في تلك الأرض البعيدة،
التي ما تزال تذكر ابراهام لذكولن،
انتسبت مدينة صغيرة بأكمالها،
على روح ماتت.
وكان نشيج برج كنيستها،
مفجعاً كنواح امرأة.
من أجلِي كانت تبكي تلك المدينة،
من أجلِي كانت تقرع أجراسها على
مهل.

من أجل الفتىآن في دينان المصبا،
الذين اقتربوا بالكلاد من سن
الكهولة،
وتتجددوا بلا أوان،
ليحققا الظفر في الحرب،
من أجل النساء اللاتي انتهت
متاعبهن المحدودة،
إنهن كلها تقرع من أجلِي،
أنا الأخرى ...

من أجل الشيوخ على رأس الأسرة،
الذين غابوا في طيات التاريخ،
ومن أجل الذين وهبوا أرواحهم
للبحر،
ومن أجل الأجساد المتفضنة
كالمومياوات،
المكفنة بالغموض،
من أجلِي .. من أجلِي .. من أجلِي

والسماء المهمومة البعيدة،
تحلم بعنق الأرض،
وفي أحلام المحرومين من الحب..
تحوم دائمًا كالشوكة..
الفتاة التي رفضت مبادلتهم
الغرام.

المدينة الصاخبة ذات الشوارع
الجرحية،
تحلم بالاعشاب المضخمة بالندي،
والنباتات المتسامقة وحدها في
القضاء،
بلا توقف..
تحلم بالسلام والهدوء،
الذى تتيقن بأن واجبها أن تنشره
فوق الأرض.

كل واحد منا يحلم ، لأننا جمیعاً
أبناء الألام،
التي قاسينا منها،
وأبناء الأحلام التي تربينا عليها..
ولكننا دائمًا..
في ليلي الأعياد، وفي الامسيات
المالوفة،
ننصلط هنئية، ونتجهم..
عندما تطل علينا،
ذكرى هؤلاء الذين تجندلوا
في العرب الماضية،
العرب الكبيرة..

وحتى الشك.. في أن الدب مازال
حيًا،
عمل يحتوى على كثير من الشقاء
والمخاطر،
فإننى أراهن .. أن يستطيع واحد،
أن يجرى محاولة أخرى للتتأكد،
فهناك .. بين كل عشرين دبةً
تصيبهم،
عشرة مازالوا أحياء ، وعشرة ماتوا
حقاً.
هذا هو الثمن..
مضافاً إليه فوق ذلك..
سبعة روبلات قيمة تجهيز الجلد.

أحلام

كوربانازار عزيزوف

كم حلمأ تراه الإنسانية في ليلة
واحدة؟
أنكر شخص منكم في تلك القضية
الهزليّة؟
فالاحلام تأتى في مناسبات قليلة،
لتكتشف الأسرار الباطنية
التي يجهد القلب في مواراتها..

الدجاجة ، كما يقولون، تحلم بالقمع
والذلة،

ملف

م

السينما ما بعد السوفيتية

تباحث عن أيديولوجيا جديدة

ترجمة د. نواف نيوف

نشرت مجلة «فن السينما» الروسية مداخلات المثقفي السينماى الذى نظمه «صندوق دعم وتطوير فن السينما» فى إطار مهرجان موسكو الدولى الـ ۱۹ - حزيران ۱۹۹۵ . تحت عنوان «السينما ما بعد السوفيتية تبحث عن أيديولوجيا جديدة». وتقم هنا خمس مداخلات تلقى على هذه المشكلة أضواء تقل وجهات نظر مبدعين فى مجال الأدب والسينما ينتهيون إلى بلدان وثقافات مختلفة.

ن. نيوف

التصورات المستقرة حول الوجود الاجتماعى

والإياع الفنى، وأصلاب تقبليات التصاريح هذه

كلا من الأفكار والأساطير والأهداف وفائز

الأطلال، أو مبادئ التعامل مع الواقع نفسها.

فالآن تصور أفلام يرفض الجمهور مشاهدتها،

وتقام مهرجانات لا حاجة لأحد بها غير منظبيها.

وهناك أعمال كثيرة حرمت من حق وصفها

بالراھنية والأهمية. فشعبية الأفلام التليفزيونية

التي انتجت فى عهد يلتسين. مثلاً - أقل بعشر

مرات أو خمس عشرة مرة من تلك التي انتجت

فى ظل الحزب الشيوعى السوفيتى، الأمر الذى

١- دانييل دوندورى-

عالم حضارات - روسيا

تلعب الثقافة الفنية دوراً لا يُستهان به في

نشوء الأزمة الفكرية المتعددة الوجوه التي تنهش

روسيا ما بعد الإصلاح. لقد كان الفنان فى روسيا

دائماً يقوم مقام المعلم أو الداعية، ولم يعتبر نفسه

أبداً عملاً ل المجال التسلسلي، مثلًا، أو للـ «شو-

بيزنيس».

ومع سقوط النظرية الشيوعية انهارت

مكانت المخوف والتخيّل السيكولوجي. فأبطال الأفلام أناس معطوبون، شاذوون، عاهرات، وشلة معظمهم مجرمون، حشاشون، عاهرات، وشلة حالات. يقولون إن عرض الأفلام مات، فليعش العرض ما وساداً من عرض؟ ليس على هوا منش مهرجانات أوروبا، بل في دور العرض عندنا؟ إذ لا يجوز أن نعتقد جدياً بأن المشوهين والعصابيين والجرميين هم أبطال زماننا، وأن مواضع الأفلام التي تراهم فيها هي شرط النجاح التجاري.

أحياناً لا يكون أمام الطبيب مفر من اللجوء إلى العلاج بالصدمات الكهربائية. ولكن لا يجوز أن تستمر هذه الصدمات إلى ما لا نهاية. فهي حين تتحول إلى عنف تفضي إلى الهلاك. إن المشاهدين صابون بالرعب من كون السينمائيين يرغونهم على التصالح مع الإخفاق والعناد، يرغونهم على إعادة النظر في قيم عاشت وماتت في سبيلها أجیالاً. على أن بضاعة هوليوود، يختلف ستراتها، شديدة التبيه إلى متطلبات جمهورنا الكبير، بحيث أصبح المراهقون الروس يعبدون شوارتسنيجر، وفان دام، ولن يغتوا أبداً أي فيلم جديد من أفلام توم كروز مع آخر أعمال كيثن كوستنر.

ومن الجلي تماماً أن مؤسسات الدولة هي - في اللحظة الراهنة - رهان لما خلفه الطلب اللاتي من عواقب تدميرية، أو تعبير آخر للأزمة الأيديولوجية التي تفضي إلى التبيه الفنية. فالفن الجماهيري عديم المعنى في صحراء أسطورية. بل ومن العار أن نذكر بذلك. إن المؤلفين الحكوميين، وقد أربعتهم الملاحظات القريبة العهد، عاجزون عن مراجحة ضغط «حقيقة الحياة» التي خلعت عنها الأسطورة، والتي تعتبر بالفعل طلباً اجتماعياً محدداً.

أدى إلى انخفاض عدد مرتادي دور السينما عشرين مرة.

إن « الواقع الثاني » الذي أيدعه سينمائيون (أيداعات الأدب والمسرح أكثر تعقيداً) لا يقابل بصلود المترفين ودهم، بل - وهذا ليس مؤشراً عرضياً - وبصدد النقاد أيضاً. على أن ما انقضى منذ زمن طويل ليس الضغط الأيديولوجي القاتل وحده، بل، ومحاسباً للتشكيات الشاملة، والإسلام الاقتصادى الفعلى أيضاً، مادامت السوق نفسها لم تعد موجودة.

إن السينمائيين يعيشون منذ ١٩٨٨ في ظروف الطلب الذاتي الاستثنائية، حيث المحرر الرحيم هو الفنان ذاته. وبتأثير الوعي الفنى بشذوذ المحترفين المكرورة (الكليشيات) التي يقتبسها من يسمون بالمشفون المبدعين. فهو لا هم بالضبط من نالوا في السنوات الأخيرة جميع حقوق السلطة الرابعة، ويقومون بالرقابة على مضمون قنوات التليفزيون، والإذاعات، والصحافة الواسعة الانتشار، والثقافة الجماهيرية. لقد حظى المثقفون أخيراً بالحق الشرعي المغوب بإنشاء أي شكل من أشكال المعارضة، وبالتعبير عن مختلف التصريحات البرنامجية. ولكن بين أن هذه التصريحات في غاية البساطة، بل والاعتراضية: الكارثة الشاملة، الحيرة، اليأس، وفقدان الأمل. حقاً لم يكن فيها تلميع وبهرجة، إلا أنه لم يكن فيها تطهير تراجيدي أيضاً. كل ما حدث هو أن «الطريق الوارد» الذي منينا به طوبلا، ن. ن. أصبح «مظلماً»، وشرعت تزدهر الجالية الزائفة والابتعاد عن الواقع.

إن السينما المعاصرة لا تعتزم، أو هي بالأحرى عاجزة عن أن تلعب دوراً علاجياً نفسانياً طيباً. وهي - على مسحوى الأسطورة الجماهيرية الإيجابية - غير قادرة على انتشال مشاهديها من

٢ - يورى أرابوف - سينارى، كاتب، شاعر - روسي

ينبغي أن أقول إن تسمية هذا الملنفى لا تبدو لي مرفقة. ذ «البحث عن أيديولوجيا جديدة» في السينما مسألة فيرأى. مقضى عليها بالإخفاق. أولاً، كرها أم أحبها، لأننا نعيش في سياق ثقافة ما بعد الحداثة، وثانياً، لأن السينما عندنا شرعت تصيغ «قضية خاصة» أكثر فأكثر، أو بالأحرى لديها هنا التزوع.

إن وحدة الأيديولوجيا، بالنسبة لظروف ما بعد الحداثة، أمر عديم الجدوى. فمفهوم ما بعد الحداثة لا يعترف بأى قبليات (بروري) روحية، لا يعترف برجع أعلى، وبالتالي فهو يخلو من البساطة من أى توجيه روحي ومن سلم للقيم، من محور. ما بعد الحداثة تيار متعدد الألهة، يسمح للفنان بأن يعتقد، داخل عمله، أية أفكار دينية، وأن يؤمن بأية آلهة، أو لا يؤمن بشيء إطلاقاً. بهذا المعنى تكون ما بعد الحداثة معاوية لظهور التعدد الشفافي، ويربط بينهما افتراق كل منها بالديمقراطية. فالديمقراطية لا تفرض على المجتمع منظومة من الوصايا والمحرمات (تابور).

ذلك أن القيمة الوحيدة، والرئيسية، التي تنطوي عليها الديمقراطية هي الحرية وحقوق الإنسان. ولكننا نعرف، من التراث الكلاسيكي الروسي، أن الإنسان «واسع»، يطلب الكثثير، ويريد «العالم كله».. وعلى ذلك تكف الشفافية عن كونها خلية تلجم الغرائز الأولى، فهي خلو من القبيليات، يتسارى في الحقوق لديها الصنم الأفريقي والمسيح. وأمثال، فإن التعبدية المعاصرة هي عودة إلى عالم ما قبل المسيحية في دورة تاريخية جديدة.

يعملة سلبية - أيضاً، أى مثل تدميراً. إن السلبية الاجتماعية والضلال ضد الشمولية، الروح التجارية، يأساً معاناتها، طبعاً، عاملان يخرجان المنتج من الإنتاج الفنى، فى حين يمثل المنتج قوة باللغة الأهمية، وغير معادلة للفن إطلاقاً. وما يزال المخرجون السينمائيون عندنا لا يرون في المنتج، حتى الآن، إلا بقدرة حلوبنا. ولكننا ما نزال بعيدين عن الصراع ضد المتبعين الحقيقيين - الذين تحدث عنهم مشاهير الفنانين في الغرب. بعدها، على كل حال، عن الحوار البناء معهم. وطبعاً أن تكون فعالة هنا تلك المعايير الاجتماعية النفسية التي ماتزال راسخة فيينا، ولا تتيح لنا التحرر من آثابنا المكرورة «كليشيهاتنا»، الموجوحة، والخلاص من ذلك الرهان الذي يفوق الحياة، كما هو معروف.

إن مجتمعتنا الصالوم بسيئنا العنف والجنس يطالب بعودة «الفردوس المفقود» فيما يفقد الفن نفسه مهارته العريقة في تقديم غاذج المستقبل الحية.

وتزداد وضمنا صورياً بسبب عدم قدرتنا على الاندماج مع أى من الأسواق المعروفة، وعجزنا عن التعامل مع توليفات من نوع «اشتراكية الانتقال إلى اقتصاد السوق» و«الثقافة المعاشرية النبوية» و«ما بعد حداة ما بعد الواقعية».. إلخ. فهذه المفاهيم لا تستخدم الآن إلا في أوساط ضيقة جداً، معظمها يدعى الجمالية، أو هي تخلع صفة غبية على أفكار منسية من زمان.

إنه ليطيب لنا أن نناقش فى ملتقائنا هذا، بل وأن نتدارس بالتفصيل، إذا ما أتيح لنا، غاذج رؤية العالم بعد العهد السوفيتى، وربما أيضاً التداخلات الفجائية بين «القديم والجديد».

يصوغون أيديولوجيا. فنحواً لاتهم، رغم اهتمام جمهور النخبة بهم، مقلقة في وجه الجمهور الواسع، وذلك بسبب الجدية، بصفة خاصة. إن تيار ما بعد الحداثة يتدخل، عملياً، مع الثقافة الشعبية التي تلجمـاً - إذا جاز التعبيرـ إلى أسلوب مبسط في إعادة سرد الأشياء «الجديدة» التي ورثتها عن الثقافة الكلاسيكية، بما في ذلك الحداثة. فمثلاً في قصيدة بوشكين «أذكر لحظة ساحرة..» تتكلم الثقافة الكلاسيكية عن الحب، وعن الشيء نفسه يتكلم رجـا أكثر على الثقافة الشعبية السوفيتية عبقرية فلاديمير فيضوتـسـكيـ، حين يقول «لـك عينان كالسكنـ». وتمكن عبرـيـتهـ، أساسـاًـ، في أنه يـتـوجهـ إلى فـولـكـلـورـ لـغـةـ الـقصـوصـ إنـماـ، وهـيـاـ للـدخـولـ فيـ ثـقـافـةـ «ـالـروسـ الجـددـ».

ظننا أنه سيـكونـ فيـ وـسـعـناـ أنـ نـرـبطـ بـظـهـورـ «ـالـروسـ الجـددـ»ـ ولاـدـةـ أيـديـوـلـوـجيـاـ جـديـدةـ.ـ فالـإـنـسـانـ الـقـادـمـ منـ عـالـمـ السـجـونـ وـالـإـجـارـ،ـ ذلكـ العـالـمـ الـبـدـيـعـ،ـ الـروـمـانـسـيـ»ـ كانـ بـوـسـعـهـ أنـ يـجـعـىـ إـلـىـ الثـقـافـةـ بشـئـ،ـ غـيرـ مـيـتـذـلـ،ـ تـائـفـهـ.ـ إـلـاـ أنـ تصـورـاتـ «ـالـروسـ الجـددـ»ـ الثـقـافـةـ تـتـطـوـرـ عـرـ طـرـيقـ اـمـتـثالـيـ شـدـيدـةـ الـاعـتـيـاديـةـ.ـ إـذـ يـعـلـمـ أنـ تـصـورـ ماـ هوـ أـكـثـرـ اـمـتـثالـيـ منـ قـصـرـ فـيـ تـيـسـ،ـ وـقـضـاءـ إـجـازـةـ فـيـ كـابـرـىـ،ـ التـيـ كـانـتـ مـنـتـجـعاـ حـتـىـ لـكـسـيـمـ جـرـوكـىـ فـيـ سـالـيـاتـ الـأـيـامـ.ـ إـنـ «ـالـروسـ الجـددـ»ـ الـذـيـنـ يـسـمـونـ أـنـفـسـهـمـ «ـأـكـادـيـمـيـنـ»ـ،ـ وـرـمـلـونـ أـبـنـاهـمـ إـلـىـ مـؤـسـسـاتـ تـعـلـيمـيـةـ مـتـازـاـ،ـ إـلـخـ..ـ لـاـ يـفـعـلـونـ إـلـاـ تـسـخـ قـيمـ النـخـبـةـ السـالـفـةـ.ـ إـنـ قـنـقـنـ الـطـرـيقـ الـامـتـثالـيـ الـقـدـيمـ،ـ الـذـيـ يـنـسـجـ تـامـاـ مـعـ سـيـاقـ ماـ بـعـدـ الـحدـاثـةـ.ـ وـلـنـقـلـ إـلـآنـ بـعـضـ كـلـمـاتـ حـولـ الـمـوـضـوعـةـ الثـانـيـةـ،ـ وـمـؤـدـاـهـاـ أـنـ السـيـنـمـاـ شـرـعـتـ تـصـبـعـ عـنـدـنـاـ «ـقـضـيـةـ

فضـلاـ عـنـ ذـلـكـ،ـ تـجـرـىـ دـاخـلـ ماـ بـعـدـ الـحدـاثـةـ عملـةـ إـخـضـاعـ الـعـلـامـةـ الـشـفـاقـيـةـ لـلـكـمـبـيـوـتـرـ،ـ أـىـ أـنـ الـعـلـامـةـ الـشـفـاقـيـةـ تـفـقـدـ مـحـتـواهاـ الـقـيـمـ وـمـعـنـاـهـاـ مـعـاـ،ـ وـتـصـبـحـ رـمـزاـ لـعـلـمـةـ ماـ،ـ لـاـ يـتـطـلـبـ مـفـتـاحـاـ خـاصـاـ دـاخـلـ الـعـمـلـ الـفـنـيـ.ـ أـىـ أـنـ مـاـ حـاكـاـ مـاـ قـدـ يـدـفعـهـ الـفـطـرـولـ لـاستـنـكـاهـ مـضـمـونـ هـنـاـ الرـمـزـ،ـ وـسـيـكـونـ ذـلـكـ شـائـعـاـ يـخـصـهـ.ـ عـلـىـ أـنـ الـكـمـبـيـوـتـرـ الـفـنـيـ يـسـتـطـعـ،ـ مـنـ حـيـثـ الـمـبـدـأـ،ـ أـنـ يـعـمـلـ دـونـ ذـلـكـ أـيـضاـ.ـ وـتـحـصـلـ فـيـ النـتـيـجـةـ عـلـىـ طـيفـ مـنـ الـحـوـادـثـ وـالـأـفـكـارـ وـالـصـورـ الـتـسـارـيـةـ فـيـمـاـ بـيـنـهـاـ.ـ وـلـذـاـ فـأـلـيـقـ بـنـاـ أـلـاـ تـنـتـكـلـ فـيـ الـفـنـ الحديثـ عـنـ الـأـيـديـوـلـوـجيـاـ،ـ بـوـصـفـهـ رـؤـيـةـ لـلـعـالـمـ نـاجـزـةـ،ـ إـلـاـ فـقـطـ عـنـ الـرـدـجـةـ وـالـأـسـلـوبـ.ـ فـشـمـةـ حـقاـ مجالـ رـحـبـ لـلـتـحـلـيلـ.

إنـ آلـيـةـ تـأـثـيرـ الـدـرـجـةـ مـسـأـلـةـ فـيـ غـايـةـ السـهـولةـ،ـ إـذـ أـنـ الـظـاهـرـةـ الـقـيـمـةـ تـصـبـحـ دـارـجـةـ هـيـ تـلـكـ الـتـيـ عـنـظـيـ بـإـقـبـالـ تـجـارـيـ أوـ بـدـعـمـ بـيـنـ رـجـالـ الـقـيـافـةـ.ـ هـكـنـاـ نـسـخـ الـمـخـرـجـونـ الشـابـنـ فـيـ إـبـادـعـهـمـ،ـ إـيـانـ مـطـلـعـ الشـمـائـلـيـنـ وـأـوـاسـطـهـاـ،ـ كـشـيراـنـ اـبـشـكـارـاتـ «ـأـ.ـ تـارـكـوـفـسـكـيـ»ـ الـأـسـلـوـبـيـةـ،ـ وـكـانـ ذـلـكـ اـقـتـفـاـ لـلـتـارـجـ،ـ نـظـراـ لـأـنـ أـلـاـمـ تـارـكـوـفـسـكـيـ كـانـتـ عـنـظـيـ بـالـتـجـاجـ فـيـ الـمـوـسـطـ الـمـلـقـفـ.ـ غـيرـ أـنـ ذـلـكـ لـمـ يـكـنـ أـيـديـوـلـوـجيـاـ.

وـلـكـ مـاـ قـبـلـ لـاـ يـلـغـيـ وـلـاـ يـعـذـفـ إـمـكـانـ وـجـودـ سـيـنـمـاـ «ـجـادـاـ»ـ،ـ وـفـنـانـينـ «ـجـادـاـنـ»ـ.ـ حـسـبـ مـصـطـلـعـ الـقـيـافـةـ الـكـلاـسـيـكـيـةـ.ـ فـيـ سـيـاقـ ماـ بـعـدـ الـحدـاثـةـ،ـ مـيـالـيـنـ إـلـىـ الـبـرـوجـ الـجـداـنـ،ـ يـعـاـولـونـ أـنـ يـتـلـمـسـوـ فـيـ إـبـادـعـهـمـ مـحـورـاـ ذـهـنـياـ وـرـوحـيـاـ مـاـ خـلـاقـيـاـ لـلـنـخـطـ الـأـفـقـيـ الـذـيـ يـسـلـكـ فـنـانـوـ ماـ بـعـدـ الـحدـاثـةـ فـيـ تـطـوـرـهـمـ.ـ وـلـيـسـ عـدـ هـؤـلـاءـ الـمـخـرـجـيـنـ كـبـيـراـ فـيـ سـيـنـمـاـ الـبـرـىـمـ،ـ فـهـنـاكـ «ـأـ.ـ سـوـكـوـرـوفـ»ـ وـ«ـسـ.ـ أـوـفـيـشـارـوـفـ»ـ..ـ وـلـاـ أـعـرـفـ مـنـ يـكـنـ أـنـ أـضـيفـ أـيـضاـ.ـ وـلـكـ لـاـ يـجـرـزـ الـقـرـولـ بـأـنـ هـؤـلـاءـ

الثقافات؟ ذلك أن كل «إضحاكيه» تيار ما بعد المحدثة تمثل في كونه يطبع جدياً بالأبدية والشمولية. أعتقد أن الفن - بمفهومه المأثور لدينا - لا يمكن أن يعيش خارج نظام القيم والقبليات المتداولة. وإن، فالفن سيغيب، وسيصبح «قضية خاصة»، وهذا - بالطبع، فيما إذا لم يظهر «منتقد» جديد، وبعيد المنطلقات الروحية.. فإذا لم يحدث ذلك كان على عالمنا، بصرف النظر عن نجاحات المذكورة ما بعد الصناعية، أن تصبح وثنية أكثر فاكثراً، أي بلغة الثقافة الكلاسيكية. أن تزداد بيريرية.

خاصة». إن تطور تقنيات الفيديو وفن الفيديرو وانخفاض أسعار التكنولوجيا، أمر يجعل إنتاج الأفلام ممكناً في ستوديوهات صغيرة، إن لم يكن في شقق. والوضع المسرحي اليوم يلقي بعض الضوء على مستقبل السينما. ذلك أنه بتزايد عدد المسارح، ومع توافر الظروف التي يستطيع فيها كل مخرج أن يفتح ستوديوهات، يصبح الحديث مستحيلاً عن أيام أيدبوليوجيا كانت، فقد كانت أيدبوليوجيا جيل السينينيات ملحوظة بفضل وجود «مسرح تاغانكا» من جهة، و«مسرح موسكو الأكاديمي الفنى - مختارات» من جهة أخرى.. وهذا تahun أمام كثرة من المسارح وانعدام للأيدبوليوجيا. ليس هناك إلا مفهوم الدرجة: درجة المسرحية «المusicية» درجة «اللوطى».. إلخ. ويفيد لي أن الشيء نفسه يمكن أن يحدث في السينما أيضاً. تقنية الفيديو المتاحة تفضي إلى تحقيق مقوله «أنا مخرج لنفسي».

٣ - بيتر فايل - كاتب، عالم حضارات - أمريكا

أعتقد. خلاقاً ليوري أربوف. بأن اسم الندوة موضوعها أيضاً قد اختبر بشكل صحيح. وأعتقد. فضلاً عن ذلك. بأن الفن ما بعد السوفيتى ليس اليوم في مرحلة «البحث عن أيدبوليوجيا جديدة»، بل في مرحلة استيعاب الأيدبوليوجيا بإصرار جبار. لقد تم العثور على أيدبوليوجيا يجرى صوغها الآن. ويوسعى أن أدلل على ذلك بأمثلة من أنواع الفن الأخرى ومن المجال الاجتماعى بل والاقتصادى أيضاً. إلا أننى ساقتصر على السينما توفيراً للوقت واحتراماً لمجلة «فن السينما» التي نظمت هذه الندوة. وأبدأ باستعراض مرجوز لأشلام. فعلم ذلك ليس تافلاً، ويرمى إلى غايات تعريفية صرفـة. لقد لاحظت أن السينمائيين المحترفين أيضاً لا يهتمون كثيراً بمشاهدة سينماهم ويعرّفتها. وهكذا، فعلى فيلم «الهرة» يقوم مجلد بارت كتاب جريمة قتل أثناء سرقة أيقونة، ويحاول تهريب هذا الأثر المقدس إلى الغرب. وطبيعي أنه

ثمة عامل آخر كذلك. فالواقع الراهن، وشروع الكومبيوتر، وتنوع التفكير، مسائل تغير جمالية السينما تقريباً جوهرياً، إلى حد أنها تتحول أمام أنظارنا إلى شيء آخر، أشبه ما يكون بعالمنا نفسه ربما. حتى أن ذلك ليس مجرد ظهور اللون والصوت، بل هو ثورة حقيقة. وتعقد ندوتنا في بداية هذه الشورة، ولذا أعتقد بأن السينما ستكتفى، في غضون السنوات الثلاثين القادمة، عن كونها «أم الفنون» وتصبح «قضية خاصة» شأنها في ذلك شأن الكتاب والرسم والمسرح البين.. والأيدبوليوجيا في «القضية الخاصة» مستحبيلة، نظرًا لأن «القضية الخاصة» لا صلة لها بالجماهير، بل بالأفراد. إن الإشكالية المطروحة هنا تقتاطع مع مسألة مقلقة هي: هل يستطيع الفن عموماً أن يعيش دون محور روحي في ظروف «تعدد الألهة» وكثرة

«أنت وحدك لي»: إنسان حقيقي، لا يبيع نفسه، ويرفض الرجل مع عشيقته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث الرخاء والبذخ. وهكذا يبقى في شقته التي يدفعه ضيقها إلى ممارسة الحب مع زوجته في الحمام. هناك مشهد دال هو مجيء هذا البطل المتنقل إلى مغارة أمريكية في فندق «بيطرسورج» واصطدامه عند المدخل الرئيسي برجل «ديبوث» يسعى لدخول الفندق أيضاً. هنا التوازى الجلي ينبع البطل، فينسحب وينفذ نفسه.

«بيت على صخرة»: يزور روسيا كاتب مهاجر انحدرت به الفربة إلى العمق الإبداعي. يعيش على صديق له، وينصب إلى ملاماته. على أن الصديق نفسه ليس في حالة جيدة للغاية، إلا أن مستوى الأخلاقى رفيع جداً، كما هو مضمون. وقبل ذلك يلتقي الكاتب متسولة تظهر ثارة وتحتفي تارة لتصبح رمزاً ما. هذه الفتاة التي كانت جميلة ذات يوم، هي الآن فقيرة وقبيحة. إنها ليست روسيا بصفة عامة، بل هي روسيا الكاتب نفسه. ويقتل الكاتب عائداً بعد أن أصبح إنساناً آخر.. وشد ما يساعدة الحمام الروسي الذي يجعل مساوته كلها تختبر.

«موسيقى من أجل ديسمبر»: ها هنا عردة أيضاً.

وهي هذه المرة عودة فنان هاجر ويعان نفسه في الغرب ثانية للنجاح، والشريك التقى له «روسي جديد» درويش، فظ، ولكنها واضح ورحيب. أما المهاجر المذهب، اللامع، الطلق، فيهم كل شيء، في بيت «مهردين شرقاً» ثم يلقى حتفه أثنا، شجار عرضي في مطعم.

وأسأترقق بصفة خاصة عند فيلم شاهدته في مهرجان (كارلوفي فارى) هو «خصائص الصيد القومي». هنا نجد عرضاً للقاء بين روسيا والغرب

لولا هذا الواقع الخارجي (الغربي) لظللت الأيقونة في مكانها، ولظل صاحبها حياً.

«المشو»: ي يقوم بغازلات فى روسيا، ثم يسافر بعدها إلى الغرب. والداعم الوحيد هو تأكيد عالمية الإنسان الروسي. وهناك، في الغرب، يعيش على وجه الماء. وكانت أطروحة «المسيح ولد في روسيا» قد تجلت على نحو فعال منذ تاركوفسكي في فيلمه «أندره روبليف». غير أن الطريق إلى ذلك كان تدريجياً، عبر الآلام. أما في «المشو» فتقدم هذه الأطروحة على نحو مباشر، بوصفها معطى.

«غريس من ميامي»: يجبر مهاجر للبحث عن عروسه، بلاده أمريكا مصورة بواقعية، فهو باهرة هجائية، وفارقة أخلاقية. قال صاحبها فاغيريك باختشنينيان ذات مرة إن أمريكا المهاجرين «لقصة سائفة»، أي أن هناك وطناً، وهناك «لحمة سائفة».

«مطر كازانوفا»: نساء روسيات في فينيسيا. تقع إينا تشوريكوفا بغرام إيطالي يتمنى أنه عشيق ماجور (جيغفولو)، فيطالبها بالنقود. وتصبح عورتها من رحلتها الخارجية إلى بيتهما عودة إلى الحقيقة. ذلك أن الغرب مغير ومخادع تستهوننا واجهات العرض فيه. إلا أنه أجوف ما فيه من بضائع وجمال وحب. فتنيسيا غارقة، والروح دنسة. وفي البيت ينتظر إينا رجل تقصده الوسامية، لكنه لها.

«حب متوجه»: أمريكا مسببة الفراق بين الناس، كما في الأغنية البسيطة «سرق الحبيب بيذخها وأفاقها الراعدة». فتاة أهينت فقتلت خانتها. والفتاة المنتقم على حق، وفقاً لقوانين الميلودrama التي لا تعرف بما أسماء قسطنطين ليونيف «التخيير القانوني».

ولا يخلو ذلك من سخرية، حيث إن اسم الكتاب «أداب السلوك». ولكن، فلنعود إلى الأصل. إذ أننا تماماً أمام الرواية فرانتسیسك الأسيزى - المعروفة بوعظه للأسماك والطيور. أما بطننا فقد تخطأه.. ذلك أن كوزمیتش هنا الذي لا يتصح من السكر يحتفظ في بيته بأثمن العادات والكتب القديمة. وفي باحة بيته يستان أحجار بوذى يقف قريباً منه تراوده باعتزاز أبيات ألكسندر بلوك:

جليٌ لدينا كل شيء :
ذكاً ، الغاليين الحاد
وعبرية الجرمان العابسة
هنا تخطينا الغرب والشرق
وأخذنا بهما علمًا ..

من الواضح أنه لا الباحث الفنلندي ولا المشاهد يقادرين على مراجعة هذه «الإنسانية الشمولية». ويحظى الفيلم بنجاح، أغزوه بالله من القول بأنه لا يستحق. وأكثر الأسف لأن هذا الفيلم المبتكر بالمعنى، والمصنوع بمهارة يستغرق في عزف نفحة ملء.

وقد عرفت هذه النغمة عدداً من التصريحات في السنوات الأخيرة، بدءاً من الشumar الحكومي السوفييتي «نحن أفضل من الجميع»؛ ممزراً بشعار جلد الذات في مرحلة البيروفيستوريكا «نعم أسوأ من الجميع»، وحتى انبات الموضعية القائلة «ومع ذلك فإننا أفضل من الجميع» في المرحلة الجديدة، ولاسيما مع ظهور الآثرياء، الفعالين الذين يسمون بخروف في العالم بأسره؛ «الروس الجدد». وتتردّ هذه النغمة أحياناً بصيغة واسعة الانتشار الآن، كما في فيلم «خصائص الصيد القومي» (ولنس هذه الصيغة بـ«الاقتدار البديل») أي لسنا «أفضل من الجميع» ولا «أسوأ من الجميع»، بل فقط «نحن».

يختلف عن غيره باللطف والدماثة. ولكن حتى في هذا الفيلم الممتاز، وبصرف النظر عن ميزاته المذكورة، يستمر من حيث البدأ استعراض التلذذ بالروحانية الروسية المنقطعة النظر، مقابل العقلانية الغربية العدية الروح. إذ ثمة فنلندي شاب يكتب بحثاً عن «خصائص القومية لفن الصيد لدى مختلف الشعب». وإذا بذلك الشاب، مع نيته العلمية - أي الملة - ينخرط في مجموعة من الجهلاء، الفارقين في السكر والمربيدة. وطبعاً أن الفنلندي لا ينجز أي بحث، في حين ينجز المخرج تصميجه للشخصية القومية.. وذلك طبيعياً كله لولا النتيجة المقبضة والمعروفة سلفاً التي تتمخض عنها هذه التجربة الفنية. فعملياً، جميع من تحدث معهم في أروقة المهرجان وأشاروا إلى التجديد الإيجابي متمثلاً في التهكم من الذات القومية. هنا، إن التهكم الملاوي واضح. فهناك، مثلاً، مشهد يقوم فيه الفنلندي بتنظيف الباحة منذ الصباح، فيما نداماؤه الذين وسخوا المكان يغدون مبلل وهم يتظرون كأس الصباح. على أن هذا الأجنبي هو الوحيدة الذي يمارس هنا ما يشبه العمل المنتج. إنه يأخذ التجلج عندما يكون الآخرون جميعهم مطروجين بفعل السكر. ذلك لوم مباشر من وجهة نظر العقل السليم والحب الغربي للعمل.

ولكن دائماً ثمة سبب للاستهانة لا بالمشاهد العابرة، بل بمشاهدة واستعارات أساسية. وسرى عندي أن الشاب الفنلندي في نهاية الفيلم يريد يتكلّم بالروسية. فقد انسجم مع هذه المجموعة البشرية الجديدة بالنسبة له، بعد أن تقبل عاداتها وقواعدها، وليس العكس. وسبب حدوث ذلك واضح. فالمؤشر الأساسي هنا هو المشهد الذي يقرأ فيه أحد الأبطال كتاباً للدب أسلكته الفودكا وقادته خطأ إلى معسكر صيد.

لوبيزنوف) هو في الواقع أو كراني الأصل، واسمه هاري بيربيينوغا، فيدخل تماماً ويسأله: «كيف حدث ذلك؟». ويشرح له هاري بارتياك: «هاجر أجدادي قولدت هناك». ينظر إليه أندريف ويرى أمامه بسمة لطيفة وإنساناً جيداً يشرب الفودكا، فينطبق كلتا الكلمة واحدة: «عيّب». بهذه الكلمة تتخلص مآخذ كل من بوريس أندريف وغريغوري أكتستروف والمشاهدين على الرقيب هاري، ولكن ما من شك في أن انتصار «الأجنبى» مُشيّن، إنه «عيّب» محظياً. والآن يحدث الشيء نفسه من حيث المبدأ. ولا حاجة للبراهين، والبراهين المقنعة بصفة خاصة. فالناس القادمون من الغرب يمكن أن لا يكونوا سينيين، كأشخاص، على الإطلاق، بل وقد يكونون جيدين جداً، اللهم باستثناء نفس وحيد لا مرد له هو كونهم «من هناك».

سأتحدث بإيجاز أيضاً عن خاصية فنية أسلوبية هامة أخرى هي تسييس الميلودrama. إذ أن معظم الأفلام الوارد ذكرها أعلاه ينتهي إلى الميلودrama التي أخذ المثقفون يبعدون لها الاعتبار الآن بعد أن كانوا قد قرروا في البداية تجاهل «فيريونيكا كاسترو» باحتقار، ثم غيرا رأيهما وشرعوا يحللون أفلامها كأنها بيرغمان. حقاً، إن الميلودrama حتمية، كما طلقوا يكتبهن بشيء من الإعجاب ولا سيما في «فن السينما». ولكن ثمة إحساس بأن الميلودrama الروسية المعاصرة تحظى أثناء النقاشات بتقدير لا يخلو من مبالغة.

إن الميلودrama الروسية المعاصرة لا تتبع من عذابات الحب والعواطف المستمرة، كما في العالم كله، بل ولا من التناقضات الاجتماعية السيميكولوجية الداخلية، وإنما تعتمد على تصادمات خارجية (ومهم جداً كونها مألوفة).

الجميع» أو «نحن الأ...» ولا يهم ما يعقب هذه «الأ...» علماً بأن من الواقع عملياً كونها تعنى «الأفضل» ويلًا جدال.

لم يستحق السيد، ولن يوضع كتاب عن السيد، على أن الذب قد ارتوى من الفودكا الروسية واستمع إلى الكتاب الروسي. كما تكلم العالم الفنلندي الشاب بالروسية. أما كوزفيتش فيحقق بأفكاره عاليًا فوق بستان الأنججار البودزي. ومعروف من الذي انتصر.. إن الجميع يعودون إلى بيوتهم تعبين، ولكنهم راضون. واليكم بعض الاستنتاجات. فالجديد في عرض المراجهة بين روسيا والغرب هو هذه القبلية (الفكرة الجاهزة، المسلمة)، أي لا حاجة للتدليل على التفوق الروحي الروسي لأنَّه مسألة بدائية. هنا يعمل مبدأ الإضافة الذي يبلو على النحو التالي تقريباً:

إذا كان هناك سبق، فليس هناك روحانية. على أن ذلك في الحقيقة ليس بجديد، بل هو بعث لشىء قديم، ففي السبعينيات والثمانينيات تحدیداً، كان لا بد من تأسيس لفكرة التفرق على الغرب ومن تقديمها بشكل ملوس. وفي العادة كان المطعن الدائم ضد الإنسان الغربي هو «خواص الروحي» أو «جهة الشعوب للعالم أبداً» الأمر الذي كان يمكن في البداية لا تتبينه وراء الجمجمة الزائفية والتصرفات البقية.

لم تكن تلك البراهين مطلوبة من قبل. ولتنذكر مشهدنا بديعاً من فيلم «غريغوري أكتستروف» «لقاء في الألب». هناك انعقدت صداقة بين رائدين سوفيتي وأمريكي.. وفي أحد المشاهد يجلس مروء ساهنا، الرقيب سان سوفيت والأمريكي، وبتبادلان المشروب القومي لكل منها. وفجأة يعرف الرقيب الروسي (بوريس أندريف)، أن الرقيب الأمريكي هاري (إيفان



(وأكمل التشديد على ذلك) مرتبطة حتماً برفض الآخر، أى برهاب الآخر. وسواء بوعي أو بغباء وعي (أى بما هو أبلغ دلالة)، فإن تلك الروح تقوم على رفض الغرب. وهذا برأيي ما يمثل تلك الأيديولوجيا الجديدة التي عشر عليها الفن ما بعد السوفيتى، أو على الأقل معظم ذلك الفن الذى لم يستغن ولا يستغنى ولا يستطيع الاستغناء عن الأيديولوجيا.

كشيشتوف زاتوسى

موضوع هذا النقاش هو «البحث عن أيديولوجيا» ليس لدى تعريف دقيق لهذا المفهوم، ولكن الكلمة «أيديولوجيا» بحد ذاتها وبشكل لا واعٍ مرتبطة لدى بالشعور بخطر ما. فهى حدود معرفتى ولدت الأيديولوجيا بوصفها إحدى ظواهر الحياة الاجتماعية إبان عصر النهضة. كنت ذات مرة في فرنسا أشارك فى ملتقى جرى التأكيد فيه بطرق مختلفة على أن الخط الذى بدأ من «فولتير» و«جان جاك روسو» يؤدى إلى «ستالين» و«هتلر».. إلى الأيديولوجيات التى كلما قامت على أساس القيم اليهودية المسيحية، ولكنها تترعرع طريقها الخاص، الميز، «المختصر» إلى تحقيق «ملكة الله على الأرض».

فلنذكر كلمات التشيد الأولى: «هذه معركتنا الأخيرة والخاسمة». إن مجمل مفزى الأيديولوجيا هنا يمكن فى التصور بأن الصراع يمكن أن يكون «الأخير»، وبعدئذ سرعان ما تقوم الجنة على الأرض. إن الناس يتطلعون منذ ألفى سنة إلى نيل النجاة فى العالم الآخر. أما الأيديولوجيا لتنقى النجاة حالاً، هنا و الآن.

طبعاً، إن هذه الفكرة قادرة لزمن ما على

فمثلاً، إن الدراما الفرامية لدى إيانا تشوريكوفا فى فيلم «مطر كازانوفا» تتوطد بواسطة مونولوج جارتها الفتاة الفراسة (من ريف القوقايا) التى تشرح للسياح الأجانب. الغربيين. أنهن جميعاً مدینون برفاههم لروسيا التى تحملت الفرسو المغلوى والشروعية. وحتى فى فيلم بسيط ومماثل لفالميرى تودورفسكى هو «الحب» يرتبط النزاع الأساسى بهجرة البطلة. لكن الميلودrama الروسية لا يكتفىا بالإنسان، فترجع فى المشكلة بكل من الدولة والسياسة.

إليكم أيضاً هذه الأفكار الخاتمية على شكل أطروحات.

فترى الأسطرة الجديدة للغرب، وإضفاء الروح الشيطانية عليه يعزز إيمان طرداً مع غلو الروح الوطنية الجديدة. وهذه المشكلة مرتبطة إلى حد معلم بالشعور المير بفقدان ما كان من عظمة، إذن ومن احترام لنا بوصفتنا أبناء دولة عظمى. وعلى صعيدهم يقسم «الروس الجدد» أfigم تعوض عن هذه الخسارة، وذلك بوسائل بالية (بطرياركية) شرعوا على الشاطئ: اللازوردى يتآلفون معها ثانية بعد انقضاء مائة سنة عليها.

إن المثقفين الإبداعيين يتدرجون في هذا السياق غادة بوصفهم موضوعاً جنباً إلى جنب مع كريستيان ديرر الرولزرويس. إلا أنهن ينالون حقهم في الأفلام التي يجري تصويرها اليوم. فالقاد والصحفيون الذين يهملون لازدھار الميلودrama الروسية فرحون للميلودrama نفسها كما لو كانوا لا يلحظون محبيتها الاجتماعي والأيدلوجى، فى حين أن تقنيم «الأهواه» الأبدية» تحدیداً بوصفها صدامات عرضية موضوعها «أمريكا مفرقة الناس» هو ظاهرة أيدلوجية تثير أقصى القضول.

إن الروح الوطنية الجديدة في اليوم نفسه

والعرقى. عندئذ يمكن للناس أن يعيشوا في هذا العالم وهو يشعرون بالهدف. لقد كان هذا الهدف موجوداً أيام الشيوعية، كان شة مغزى للحياة وإن كان مغزى زائفًا بالتأكيد، لكنه لا ترى هذا الهدف في العالم اليوم. لذلك يبرز إحساس وكأن وجود البشرية البيولوجي بحد ذاته ليس مضموناً بالقدر الكافي.

أثناء مشاركتي في أعمال الندوة الاقتصادية العالمية في «دافوس» اكتشفت بكل سرور أن السياسيين ورجال المال على أرفع المستويات ليسوا مهتمين الآن بمشكلات الاقتصاد قدر اهتمامهم بمشكلات الفكر المتعلق بحالة العالم الجديدة. وقد توجه رئيس الاتصال العالمي أحد بنوك الشرق الأوسط بالسؤال التالي: «هل أنت قادر، بوصفك مسلماً، على أن تخدع بنا مسيحيًا؟ هل سيسبب لك ذلك تعذيب ضمير؟» فكر المدير وأجاب بصدق: «كلا، لنأشعر بأى تعذيب ضمير». تلك هي المشكلة.

ثمة مثال آخر. إنني قمت قبل مدة في إيطاليا بعرض مسرحية شكسبير «بوليوس قيصر» فواجهتها صعوبات بصفة ترجمة جملة إلى الإيطالية من مونولوج مارك أنطونيو الذي يقول، عنه كاسيوس: «He is a man honour» (إنه رجل شرف). ولكن إذا ما قلنا ذلك بالإيطالية: «إيكو لومو هونوري» أترنا ضحك الناس لأن المعنى سيكون «هو رجل مافيا». وقد اقترح مترجمنا صيغة هي: «إنسان أمين»، ولكنها ترجمة غير دقيقة. فوالدى - مثلاً - كان يعتقد بأن الحرفي يجب أن يكون أميناً، أما السياسي فيجب أن يكون شريفاً (honour). ولكن تبين أن آخر السياسيين الذين كانوا يستخدمون كلمة (honour) هم مرسولين في إيطاليا، وديجول في فرنسا، وترشل في

إساغ مغزى وهدف الحياة البشرية. ذلك أن تصور هنا الهدف أسهل كثيراً من تصور ما تتحققه الموروثات الدينية المختلفة، بما في ذلك الديانتان اليهودية والمسيحية. فالآيديولوجيا تعيّر عن الصلف الإنساني، وهي محاربة لاكتفاء بالاعتماد على النفس في مسألة تحقيق السعادة والعدل. إن الإنسان يريد أن يكون سيد حياته الوحيد، وسيد الكون، ومصدر جميع القوانين التي يليلها على العالم.

وبينما لدى أن الزمان الزاهي هو زمن تحطم الآيديولوجيا. لقد أصبنا بها الرض وشفينا منه. وأنا شخصياً لا أنتظر ظهور شيء جديد في هذا المجال. فما تزال في العالم المعاصر مختلفات آيديولوجيات قومية متخصصة وذات نزوع إمبراطوري، غير أن ذلك ليس إلا حتىنا إلى زمن الناس نفسه ينظرون إلى ما هو أرضي وعابر بوصفه قيمة مطلقة. ونحن نعرف اليوم ذلك وهو، فيما هو عرضي (الأمة، الشعب، الدولة) لا يمكن أن يكون طلقاً.

لقد احدثت الأمم الأوروبية. ووحدة أوروبا، بل والعالم بأسره، أمر جلي ولا مفر منه. انظروا، إنكم لن تستطيعوا اليوم شراء أية حاجة يمكن أن تحددوا مصدرها القومي بدقة. فالسيارات الألمانية يصنعها الأتراك، والسيارات الفرنسية تجمعها آيدي العمال الجزائريين، والمعدات اللالسلكية لشركة «فيليبيس» تصنع في تايوان.. إن تطور التكنولوجيات يسفر عن وحدة بشريّة جديدة تماماً، وهذا يعني أن آية آيديولوجيات قومية هي اليوم ماضية. لذلك فهي لا تبدو لي اليوم خطيرة.

ولكن، مع ذلك، لا بد من جهة أخرى من قيم مطلقة تؤمن بها نحن وؤمن بها الناس الآخرون، بصرف النظر عن انتمائتهم القومي والديني

الشخصية.. إنني لست واعظاً، إلا أنني ببساطة أحارُل أن أفهم ما إذا كان يوسع البشرية ببيولوجيا أن تعيش في طوف كهنة. فالأنفال لا يعيثون مع آباءِهم، وهم لا يعرفون ما هو الأب، ويفتقرُّونَ لهم لأنَّ عناصر الثقافة متمثلاً في النموذج الأول للأب.. وماذا عن الجد؟ فهو أيضاً عنصر لشجن الثقافة.. إننا ندخل عالماً جديداً يجب أن نعيده ترتيب كل شيء فيه، حيث كفت النطبلات المألوفة عن العمل.

إن الأيديولوجيات ولبِّيَةِ الصلف البشري.. ولكن يبدو لي أن هذا الصلف نفسه يتجلّى أيضًا في تنشائنا بشأن الثقافة. إنني تربيت، شأني شأنتاً جميـعاً، على الإقرار بوجود ثقافتين متناقضتين، إحداهما جماهيرية، والثانية تخبوة. ولم يحدث إلا في السنوات الأخيرة فقط أن شرعت أفهم أن ثمة في ذلك خطأً ما، وأن فصل الثقافة على هذا النحو قد عوق التطور الثقافي في القرن العشرين.

إن الثقافة التخبوة التي ارتفعت عاليًا في القرن الحالى وجدت نفسها فجأةً معقّمة ولا حاجة لأحد بها. لقد كانت تستهوننا الأفلام الناشاز والمترفة قبل ثلاثين عاماً، ولكنها تبدو الآن لنا مفرطة الإملال. كما خضنا نضالاً عنيفاً في سبيل الفن التجريدي لأنَّه كان منوعاً، أما حين يعرضون علىَّ اليوم قيمة أحد ما ويقترون على اعتبارها فناً فلاني أدرك أن ذلك خدعة، وأنه لا يساوي ولا يعني شيئاً.

بساطة، يجب علىَّ الرءُّ أن يتحلى بالجرأة ليقول: إن ذلك كله فراغ، ولن أدفع مالاً لقاءِ أشياء لا تمس مشاعري وقلبي.

ويحدث في السينما شيء بذلك. فالسينما المتغطرسة، التخبوة، التي صنعها كبار السينمائيين الأوروبيين، والتي شدَّ ما سحرنا

بريطانيا. وبعد هؤلاء اختفت كلمة «الشرف» من التداول السياسي.

وتذكرت أثناء كلمتي في دافوس حادثة وقعت قبل ستين، عندما صرَّح مدير البنك القومي الألماني السيد شيلزنيجر يوم الجمعة بأن نسبة الفائدة على الرواند لن تهبط، وإذا بها تهبط يوم الاثنين. لقد استأثر يومئذ وتساءلت: «لماذا علىَّ أن أدفع الضرائب بشرف إذا كان مدير البنك القومي يسمح لنفسه بأن يكذب؟». وقال أحد اليابانيين في ذلك الاجتماع إنه لا يفهم استياني، وأوضَّح بأنَّ مدير البنك القومي عليه أن يكذب في هذه الحالة لحماية النقد القومي، ولكنه الياباني. يأمل في أن يكون «السيد شيلزنيجر قد انتحر عقب ذلك». قهقه الجميع ضاحكين. إلا أن الياباني ظلَّ جاداً، وأعلن قائلاً: «إنني لا أمنِّج إطلاقاً». وأدركت عذْنَد أن اليابانيين ربما هم آخر «الناس الشرفاء» على كوكبنا.

وفي دافوس أيضاً طرح رئيس وزراء الهند هذا السؤال: «هل يمكن للبشرية أن تعيش مستحرة من الفقر؟». إن مستوى الحياة يرتفع، وفي معظم المجتمعات المتقدمة لم يعد الفقر يبعث على الخوف.

لكن، هل تستطيع البشرية أن تعيش، مثلاً، دون الأسرة؟ نظرياً -نعم. لكن ما هي العواقب التي ستتصبَّبُ الثقافة فيما لو ترعرع نصف البشر دون آباءٍ؟ أثناة عاملٍ في بلنة تحكم السيناريوهات، هنا في روسيا، وكانت قبل أسبوع قد شاركت في ملتقى كتاب السيناريو في الترويج، واجهتني ظاهرة متركرة هي عدد لا يحصى من قصص نساء تلقين نصيحة بالنجاب طفل، أو أردن ذلك من تلقاء أنفسهن. ولكن يلتقطن برجل مرة واحدة ثم يطردنه. بعدئذ تجيء المصاعب. فالطفل يتعرّض، ويعرق حياته.

داعي للأس. فقد قال القديس أوغسطين مرتاً: «هذا ليس عالمًا قدرياً يوت، بل هو عالم جديد . يولد».

يلين ستيشوفا

هل تبحث السينما الروسية عن أيدبولوجيا جديدة أم لا؟ أود أن أرد على هذا السؤال المباشر بجواب مباشر. ففي السينما الروسية الجديدة لا وجود للأيدبولوجيا، بوصفها قيمة، لا على المستوى الفردي ولا على المستوى الجماعي (مجموعة، اتجاه، تيار). وتكون المفارقة تحديداً في كوننا ننفر من الأيدبولوجيا، إذ نحن نخاف منها خوف الشيطان من البخور، بينما هي - الحميمية. - تتعقبنا وتبعينا نحن ويسمنا.

إن اللعبة غير المدركة مع الأيدبولوجيا (نحن نهرب منها وهي تعقبنا) مستمرة منذ وقت طويل جداً، منذ بدء البييرسترويكا و يحدث ذلك في جو يحيط به قدر كافٍ من الظلمة. فبعد أن فترقنا نحن والأيدبولوجيا شعرنا بتوتر كبير بدلًا من الشعور بالاسترخاء المتظر. لقد تأرجح القارب بقوّة وبدأت عمليات لا يمكن التكهن ولاأ التنبّي بها إطلاقاً. كنا نتوقّع أننا بعد انهيار الأيدبولوجيا سندخل المسيرة العالمية العامة بسرعة ودون مشكلات مميزة، لكن ذلك لم يحدث. والوضع الذي نحن فيه الآن يمكن تشبيهه بأيام المخلق الأولى، يوم كان الإنسان القديم ما يزال عاجزاً عن التعامل مع العالم ما قبل التجربتين (الإمبريالي)، حيث لا يوجد قانون، وحيث وعي الذات في أول تشكّله، شأنه شأن الأسطoir التي لا تقوم ثقافة خارجها.

حين تحلل سينمانا الجديدة تستطيع تلمس براعم أسطورة جديدة. وأريد أن أوجه انتباهكم إلى موضوع واحد يخيّل لي أنه ذو دلالة.

قبل عشرين سنة، هي اليوم في أزمة بالغة العمق. إننا ننادي عنها، لكنها كأنها لم تكن موجودة. وذلك فيما الصالة الكبيرة التي باختصار. تسمى «جماهيرية» محمد تلبية لمتطلباتها الروحية الفعلية على مستوى أكثر انخفاضاً وقيساً، كما يخيل إلينا. ولكنها، مع ذلك، مجد. ففي الأفلام الأمريكية المبتذلة ثمة ميتافيزيقاً، وإجابات ما على أسئلة وجودية، ولكنها غير موجودة في أفلام المهرجانات «النخبوية».

لقد أحسينا بأننا أعلى من المهرور العادي بما لا يقاس، فوجدنا أنفسنا ضحية صلفنا نفسه. كيف لنا أن نفترض أننا نتميز عن جميع الآخرين؟ إننا بشر مثلهم، ثورت كما يوتون، ونصاب يروع الأرضان شأن الجميع، ولدينا الأهوا... نفسها، والرغبات نفسها.. إن الأساطير البشرية ذات طابع شمولى، عام، ويجب أن تكون الشفافة واحدة. علينا أن نتعلم التراوّض وأن نبحث عن اللقا مع الإنسان العادي، الترسط، الذي لا يتقبل لقتنا الرقيقة العقدة لسيب بسيط هو افتقارنا اليوم لما نقوله بهذه اللغة.

وأخيراً، إن القرن العشرين سيكون عهد «ما بعد جوتيرج». هـ هي تغرب وحدة سلطة الثقافة القائمة في معظمها على الكتاب، على الكلمة. وبالطبع، إن ذلك يمكن أن يبعث على الأسف، إلا أن الأيدبولوجيات نشأت وتكونت على أساس ثقافة الكتاب تحديداً. أما القرن الحادى والعشرين، قرن الحاسوب (الكومبيوتر)، فسيقوم على أساس اتصالات وقيم أخرى. ولعمل الإنسان في القرن القادم سيكون أكثر تناغماً، وأكثر حساسية وافتتاحاً إزاء خفايا وأسرار الكون.. لعل القرن الجديد يكون خيراً من سابقه، وإن كنت شخصاً لا أتصور مكانك فيه. ولكن لا

إدراكنا بحد ذاته. أى نسق التوصيل نفسه في مجتمعنا - مؤديع إلى حد لا يصدق. ويجب أن يُردد ذلك بعين الاعتبار أنما التفكير بقضايا من هذا القبيل. لكن الأيديولوجيا غير موجودة، فقد نقضنا غبارها عن أقدامنا، لكنها في الوقت نفسه موجودة. وهي تتجسد على الأقل في تعصبنا إزاء الآخر، إزاء الغريب.

وهكذا كان الوعي الأسطوري يتشكل عفويًا ويتجلّى عفويًا. وأشكال التعبير الصغيرة أقرب إليه من الأشكال الملحمية. والتجارب التاريخية على طريقة أوليوج كوفالوف شيء نادر، استثناء. ذلك أن القاعدة تكمن في شيء آخر. إذا ما إن يدخل الفنان الشاب الفضاء التاريخي حتى يقم حاجزاً بينه وبين المعرفة الدقيقة، على مستوى الاستجابة، وكأن ثمة غربة تعمل. ويقدم للمشاهد تصوراً ذاتياً يرتبط افتراضياً بالواقع التاريخي. وسرعان ما يلفت ذلك أنظارنا عندما نقارن بين أفلام لمخرجين من جماليات مختلفة. فمثلاً، فيلم بروس فرومين «فيقا كاسترو» يمثل خاتمة غنائية لمرحلة الستينيات، وهو في الوقت نفسه تسجيل لتلك المرحلة. وحتى فيلم «جوقة الغناء» للمخرج كورثيشنسكي، فرغم كونه يشف عن الستينيات بمنظار الأسطورة المهنية لدى السيد فيكتور أريستوف، إلا أنه لا يشكل قطعية كاملة مع الصورة المستقرة للستينيات.

أما فيلم المخرجين ميسخييف وتروروف斯基 «فرق المايا القاتمة» الذي يشار إليه بوصفه يكاد يكون مضاهة لفيلم «مطر قوز» المعبر عن جيل الستينيات، فهو لا يبال بالواقع التاريخي، إذ ليس فيه محاولة لأسلبة المرحلة ولا تصوير ماذجها. على أن الافتتاحية الوحيدة إلى الماضي هي الصورة الساخرة للمخرج التي يتعرف فيها على مارلن خوتسييف مخرج «مطر قوز».

ذلك أن السينما الجديدة تقوم على الدوام، دون وعي منها، بتصرفية الحساب مع سينما الماضي. فلم تكن سينما الماضي أقل اهتماماً بتصوير «الروس الجديد» مما يتصور «الروس المستين». واللافت للنظر هو أن أفلاماً شهيرة مثل «الشجرة» و«فوق الماء الداكن» و«أبناء الآلهة الخديدية» و«الطريق إلى الجنة»، والمنجل والمطرقة، إنما تعتمد على مواد من الماضي القريب، الماضي السтаليني وما بعد الستاليني، أي باختصار على مواد من الماضي الشمولي.

ومع ذلك، فهي ليست أفلاماً تاريخية، إذ من الواضح أن التاريخ فيها ثانوي. إنه دافع للاستجابة وليس للتعرف. والشيء الذي يستجاب له ليس الواقع التاريخي بل هو الأسطورة التي ابنت ذلك الواقع. وهكذا في المحصلة تنشأ أسطورة عن الأسطورة. ولنفترض أن الطموح الجلي «لتغلب على الأسطورة من الداخل» (ونقلاً لرولان بارت). وهذه مهمة لا واحدة. هو طرح يمثل تحويلاً باسم الشفافة للجيل الجديد. يقول رولان بارت: إن «أفضل سلاح لمكافحة الأسطورة هو أسطورة الأسطورة نفسها»، هو خلق أسطورة مصطنعة. وهذه الأسطورة الشائنة ستكون الأسطورة الأشد واقعية. ويجري كل شيء وفقاً لبارت بالضبط، لكن ليس دون تعديلات من أجل الصالوم مع ذهنيتنا الروسية ومع وضع معيشى محدد.

إن أهم عنصر تفصيلي في عملية خلق أسطورة جديدة يتمثل في كون الأساطير تنشأ في ذروة التمرد اللاعقلاتي، إن لم تقل الفوضوي، كاستجابة لنجد «الماضي اللعن».

يتجلى وعلى الأسطورة الجديدة في أشكال عفوية غير مؤذلة. ثم بعد ذلك، في المحصلة، يزدجم التقد. وليس من النايل أن نشير إلى أن

من «تخطي القوانين»: الخيانة، إراقة الدماء، القتل.. والأبطال مستعدون لهذه الشخصيات في سبيل الفوز بهذه «الجنة». ولكنه ذو دلالة أيضاً كون هذه «النهاية السعيدة» مجرد تأمل صرف. إنها حلم ليس مقدراً له أن يتحقق. إنها ذكرى مستقبل لا يؤمن به الأبطال ولا المؤلفون. وهكذا، فإن «النهاية السعيدة» للروس الجدد هي الوجه الآخر للنهايات الروسية المأساوية. وأكثر من ذلك فإن السينما الروسية، باتشداها إلى المرت والإجرام والأبطال الخارقين (السوبرمان) ليست في واقع الأمر «جسورة» بقدر ما تزيد أن تبدو. إن الوعي لدى هذه السينما كارثي، إذ عوضاً عن المستقبل فشلة هوة وظلمة مزينة بصورة مغنية هي صورة «الحياة الجميلة وراء الرابية». وعوضاً عن الماضي تقوم ثمة حكاية رهيبة ولكنها جذابة تبعث على إعادة قراءتها، وعلى إعادة كتابتها أنها هذه القراءة لكن لا يكون الأمر مرعباً إلى هذا الحد.

إن عقلنة شعرية «الروس الجدد» مسألة بالغة الصغرى، ذلك أنها ذاتية في دلالة/ سيمياه التعبير أكثر مما هي ظاهرة في الصور القابلة للاستيعاب ذهنياً. وت تكون هذه الشعرية من زلات اللارعن والانكشافات العفوية، إلا أنها ليست نتيجة لتفكير بوساطة مفاهيم ولا لإدراك الحياة على نحو فلسفى وشمولي.

وفكرة المعرفة بعد ذاتها معلومة في سينما الجديدة. فالماضى لا يعتبر على الإطلاق فى هذه السينما موضوعاً قابلاً للمعرفة، ويحتل فيها المقام الأول مؤلف، وسيط، يطلق العنوان عليهاته التى يرسمها وفتاً لماضى متجمد فى الأنقاض. ولا يتضاع بحلاً، إلا معيار واحد هو أن ذلك الماضى كان جحيماً على الأرض، وكان حكاية مرعبة.. ولكن كيف لنا أن نفهم هنا كله، أهو

المثال الآخر هو «الطريق إلى الجنة» أول أفلام فيتالي موسكالينكو. هنا نجد إشارة صريحة إلى زمن الحديث ١٩٥٧، سنة المهرجان العالمى للشعبية والطلبة فى موسكو، فى البلاد التي أذانت عبادة الفرد، عبادة ستالين، وعادت ثانية إلى الوفاء للمعايير الليتبينية فى الحياة.

غير أن الزمن فى هذا الفيلم أسطورى بالطبع. وبصرف النظر عن كون الشاشة تفضل قاماً برموز ذلك المعهد بدءاً من رجال استخبارات «كى. جى. بي»، والعملاء السريين، وأنصار الروك آند رول المنوع، وحتى ذلك العالم الذى يعمل سراً على اختراع أسلحة الدمار الشامل، يتبيّن أن المخرج يحتاج إلى جميع هذه الرموز لمرحلة عبادة الفرد ليس بـ وحيد هو الاستفاضة بعرض طوباويه المختام بأكبر قدر من التأثير. إنه يقتلع أبطاله من فضائح الاجتماعى المحتوم (وغير الصالح للحياة إذن) وينتقل بهم إلى جزيرة جنوبيّة بدعة يتع粼ون فيها بين الأطفال ولا يشيرون. باختصار، إن إرادة المخرج تضع هؤلاً، الأبطال فى الجنة. هذه الرحلة المزعومة من الواقع التاريخي إلى الجنة، إلى الفردوس، حيث لا وجود للزمن ولا للتاريخ، حيث لا شيء إلا الحياة الأبدية ونعميم الخلد، إنما هي رحلة تتصف بها شعرية (بورطيقا) «نيوراشينس» (الروس الجدد) لدى المخرج السينمائى الجديد.

ويكفي أن نجد هذه «الخاتمة الفردوسية» فى عدد وافق من أفلام المخرجين الشباب: «قبل يوم من...» و«دوايا - دوايا» و«الطريق إلى الجنة». فآسام بصيير الأبطال الداخلية تلوح الأرض الموعودة فى لقطات خارقة الجمال. وجغرافية «الجنة» ذات دلالة أيضاً. ذلك أن هذه «الجنة» تقع «وراء رابية» خلف الحدود، فى بلاد ما، وللوصول إليها لابد من بذلك جهود خارقة، لابد

«كوفالوف» التوليفية، وبالطبع حتماً فيلم روغوجين «خصائص الصيد القومي». إن هذه الأفلام لا تبعي نفسها بوصفها أجيالها، غير أنها تجتمع على قاسم مشترك فلسفياً وشموليًّا في رؤية الحياة يعود إلى القيم الأساسية للوجود القومي.

ويودى أن ألفت النظر إلى التغيير الحاد الذي أصاب الخطاب الروسي فشرعت تتردد فيه نفحة نقد ذاتي لا يرحم. هذه السينما تعارض أيضاً فكرة الأصلة (البقاء الثقافي) والوطنية القومية بشقيها اليساري واليميني، وكذلك الوطنية الجديدة التي تحدث هنا عنها بيتر فاييل. وفي الوقت نفسه فهي على جدال عنيف مع الدرجة (الموضة) الفريرية، مع تيار التغريب، كما أنها منسجمة مع العملية الدائرة في الأعمق، عملية اكتساب وعي جديد وروح جديدة.

إن آمالى بانبعاث السينما الروسية مرتبطة بهذا المعيار لأنَّه لا يقطع سلسلة الموروث التاريخي، بل هو - على العكس - يعيد وصل الحلقات المقطوعة. وهناك، حيث الوعي العديم الأرضية لا يرى إلا هوة الفراغ، يتكشف الطريق. وكما قال «نيقولاي بيرديايف» فإن «الحر هو من كف عن الإحساس بأن التاريخ شيء خارجي مفروض، وبدأ يحسن بال التاريخ بوصفه حدثاً داخلياً في الواقع الروحي».

فالحسن أم فائل سي؟ إننى أرى في عملية الابتعاد عن التاريخ القومى نوعاً من القاعدة، إنه العواقب البعيدة لتلك «الحصى التاريخية» المضنية، حسب تعبير نيتشيه. فقد بذلك الشمولية السوفيتية قصارى جهودها من أجل خلق الانسالا، ومن ثم العدمية إذا، التاريخ الأُم، إن الطبيعة تتطلب التناقل الأنفاس، وتسيان الترويض القسري. ولعل الوعى الأسطوري الجديد وسيلة للتسيان، وقد يكون وسيلة للخلاص من ذكرى الماضي الذى يؤثر سلباً على تقويم الذات. من هنا تباع أزمة التماطل مع اللات، مجسدة في الرغبة في أن يتنكر الإنسان لأصله ويكون إنساناً آخر عموماً.

غير أنه يتظاهر بوازاة ذلك محور آخر مناقض للمحور المذكور أعلاه. وقد شرع هذا المحور الثقافي بتكون في المسيرة السينمائية منذ مدة طويلة، وفي جميع الأحوال منذ بضع سنوات. في يوم كانت الشاشة ماتزال محاصرة بـ«الابتلام» وبأفلام «العرى والجنس»، كان لدى دافع لاكتبه عن بظهور سينما أخذ مفتاح الذهنية القومية نفسه يصبح فيها مادة للاستجابة. إنها سينما «أوختشاروف» و«سيليانوف» و«خوتينينكو» و«تودورووف الكبير» («أنكور وأيضاً أنكورا»)، وفيلم «لوبوشانسكي» «السيمفونية الروسية» وليس زينيف «مقبرة زيلبنينسك» وشروحات

ملف

م

دراسة من الهند :

أشواط ثورة أكتوبو في الأدب البنغالي

بقلم : أشيس سانيدل

ترجمة : د. ماهر شفيق فريد

الاشتراكية الكبرى وإقامة دولة عمالية جديدة في روسيا. إن لينين - قائد هذه الثورة وصانعها العظيم وأبرز الشخصيات التي دفعت بها الحرب العالمية إلى مكان الصدارة بعد أن كان مغمراً. قد غدا مرمزاً للأمل والتقدم في نظر الملايين في كافة أنحاء العالم. وقد كان أثره محسوساً في الهند أيضاً، وإن لم يتعذر في أدب البنغال تغيراً مؤكداً في الأساليب الفنية والاتجاهات، بل إن «رابندرانات طاغور» قد درب بهذه الفكرة الجديدة، وكتب بعض قصص قصار ستة منها الفكرة وهذا الفكر الجديدين.

كان أثر الثورة الاشتراكية الكبرى مقصوراً - في بادئ أمره - على المجالات الاجتماعية والسياسية وعلى الصحافة. ومن الأمور التي يجب ملاحظتها هنا أن الحكماء البريطانيين كانوا شديدي الحذر منه في البداية. حاروا أن يفرضوا الرقابة على أنباء هذه الثورة الكبرى، بل حاولوا نشر أخبار كاذبة عن لينين وروسيا. جاء في

إن الثورة الاشتراكية الكبرى التي قام بها اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية في أكتوبر عام ١٩١٧، قد دخلت تاريخ الثقافة العالمية لكل المصورو. لقد جددت الأدب القديم ويعيش فيه الحياة. وعلى ذلك كان تأثير الماركسية عاماً أساسياً أثراً في نوادل الأدب البنغالي منذ عشرينات هذا القرن. وقد وجد تربة مهيبة في البنغال، إذ كان الملائين هناك يعيشون، وما زالوا، في فقر وانحطاط.

كان ماركس، بذاته للتفقر إدانة مطلقة وتسويفه حرب الطبقات كأداة للتقدم الاجتماعي، يمثل تحدياً لأساس النظرية البنغالية التقليدية ذاته، ولم يتتوصل إلا علاته ضرورة إلغاء الطبقات وألا يكون هناك غنى أو فقير إلى جماهير الشعب فحسب، وإنما أيضاً إلى غريرة المساواة الكامنة في بعض من أفضل رجالنا وكتابنا. ومهمها يكن من أمر، فإن رسالته كان يمكن أن تظل أقل حظاً من الفاعلية، لو لا لمجاج الشورة

حقة، وجاء كتابه مليئاً بالأغلاط. يمكن أن يوصي كاتب السيرة بأنه كاتب مقالة مشقولة بالرجل الذي يكتب عنه.

وقد أكد بانكمشترا أن السير جزء لا يتجزأ من التاريخ الأدبي، لا مجرد وثائق اجتماعية. كان «رابندرانات طاغور» يؤمن بوضع شخصياته على منصة عالية، ومع ذلك أفلغ في أن يبقى صفاتها ومنجزاتها في حدود ما يقبله العقل. وبهذا المعنى كانت أول ترجمة صادقة لحياة لينين هي التي كتبها «برياناث جاغبولي» في عام ١٩٢٦. ومن الترجمات الأخرى المهمة لحياة لينين، والمقالات المكتوبة عن ثورة أكتوبر باللغة البنغالية: «تغير جنزي في روسيا» (١٩٤٤)، نشر فند كا) لـ «أتول شاندراسن»، «لينين» (١٩٣٢) لـ «سوندرانات طاغور»، لينين والحزب البلشفى» (١٩٣٩) لـ «رباتيموهان برمان»، «اللينينية» (١٩٣٩) لـ «كرشنا جوسوامي»، «كارما بيرلين» (١٩٤١) لـ «نريندرا كرشا شاتارجى»، «بيجاقي لينين» (١٩٤٣) لـ «نيرالجان ماجومدر»، إلخ.. ولست أود أن أورد هنا قائمة بما كتب عن ثورة أكتوبر ولينين خلال هذه العقود. لقد كتبت عدة مقالات وكتب بهدف إغناء ذخيرة الأدب البنغالي. وأ逡اصر هنا على ذكر بعض أسماء كان لكتابتها أثراً كبيراً في أدبنا وثقافتنا. من بين هذه الأسماء: «همانتا شاتارجى»، «الرفيق مظفر أحمد»، «دبا براتابوس»، «برسوار بجتشى»، «ساتيندرانات ماجومور»، «راناداكتراروى»، «تشودهري»، «سودهيرا شاندرا راها»، «سوشابنهن ساركار»، الأستاذ «هارندرانات موکهرجي»، «جريال هالدر»، «بهاپاني سن»، «بھوش جوتا»، «توديب تشودهرة»، «تارنادا لاهيرى»، «شبنداس جوش»، «أ. رسول»،

تقرير عن أنشطة هؤلاء الحكماء البريطانيين، بصحيفة «سوراجيا» البنغالية المروفة (١٨٧٥، ١٩٢٠): «تناهى إلى علمنا أن حكومة الهند قد أنشأت قسماً لهزة البشكيفية يكشف تسعة آلاف جنيه في السنة. ولا سبيل أمام الشعب إلى أن يعلم ما إذا كان المستبدون وقادة الطبقات المتخلفة، من يعارضون عدم التعاون في الوقت الحاضر، قد أسهموا أيضاً في هذه الأموال. وعلى أيّ حال يمكننا أن نقول.. ونحن مطمئنون.. إن الحكومة تخطي خطأً كبيراً إذا هي بددت أموال الشعب على هذا التحوّل، لمن كانت الحكومة راغبة حقاً في ألا تدخل البشكيفية هذا البلد، فلت بعودوها.

عند ذلك فقط لن يكون هناك خوف من انتشار البشكيفية في هذا البلد. لكن لا يبلغ تسعة آلاف جنيه ولا أعمال التسلقين بقدرة على تحقيق ذلك». بيد أن من المعلوم للكافنة أن جميع محاولات الحكماء البريطانيين وقف انتشار هذه الفكرة وهذا الفكر اللذين جاء بهما ثورة أكثرير الكبير، هي محاولات قد بات بالفشل.

ومنذ ١٩١٧ فصاعداً كتبت عدة مقالات اجتماعية وسياسية وترجمات لحياة لينين. كتب «بيان شاندرابول» و«راذها كمال موکهرجي»، بعض مقالات تمهيدية باللغة الدلالة عن البشكيفية. ونشرت حياة لينين على حلقات.. ابتداءً من إبريل ١٩٢١ - في مجلة بنغالية دينية مشهورة، ومازال اسم كاتبها مجهولاً. وفي ذلك العام ذاته، كتب «فانيهوسان جوش» ترجمة أخرى لحياة لينين. وفي كتابه هذا عقد مقارنة بين إسهام لينين وإسهام بعض عظماء البنغال، مثل «فيفكاندرا» و«بانكمشترا». ورغم محاولة المؤلف الخلصة أن يرسم صورة لحياة لينين العظيم، لم يكنه - إلا تماماً - أن يفي موضوعه

و «مانيك باترجي» - الرواية البنغالية البارزة - هو أول اسم يذكر في هذا الصدد. لاريب في أنه قد تأثر بماركس. و ثمة أيضاً دلال على تأثير «فرويد» في كتاباته. لقد وصف في رواياته وقصصه القصار الفلاح الضارب بجنونه في التربة التي تضمحل قرتها ودمامتها، ببطء، مع مقدم المدنية. وهو ينتهي بالنضال الملحمي لأهل القرية ضد عوامل الدمار في الطبيعة والناهرين من الرجال.

و «تاراشنكار باترجي» - وهو روائي بنغالي آخر وافر الحظ من الدلالة - يمتاز أيضاً في رصد الحياة القبلية وشبه القبلية للجزء الغربي من البنغال، كما لم يظهر. على أي نطاق واسع - في القصة البنغالية قبل مقدمه. وقد كتب أيضاً بعض روايات عن ملاك الأرض المنحدرين في غرب البنغال. أما «برمندرا مترا» في سعي - عن وعنى - إلى استمداد مادة عمله من أدنى طبقات المجتمع. وفي واحدة من قصائده الباكرة أعلن أنه شاعر الحداد والنحاج والعامل البسيط والكافدح من أجل الرزق. وفي واحدة من رواياته الباكرة، وعنوانها «طين»، احتج على الأدواء الاجتماعية في عصره. أما «مانوج بوس» - من قادة الروايات البنغالية، فيعالج المسئرات والألام البسيطة للعاديين من الرجال والنساء. ومن القصاصين المهمين، المتأثرين إن قليلاً أو كثيراً بتكرة ثورة أكتوبر الكبرى: «جوراال هالدر»، «شايالجاندا موکهريجي»، «ساماراش بوس»، «أشيم رو»، «ديبن باترجي»، «ديش ارای» وكثيرون غيرهم. إن الأدب البنغالي غني بالقصائد، بصنفة خاصة، وهنا يجد أثر ثورة أكتوبر ملحوظاً بصورة ملموسة. فنظرًا لقدم الفكر الماركسي بعد الثورة، شهدنا قضايا توكل السياق السياسي والاجتماعي، وترمى إلى نشر الأفكار الشورية.

«سارجو كومارادتا»، «موهت سن»، «تشمنوهان سهانابيس»، «السيدة إيلامسترا»، «جوتام تشاترجي»، الأستاذ «جستي بهات تشاترجي».. وكثيرون غيرهم.

كذلك لعب أثر ثورة أكتوبر دوراً بالغ الأهمية في نمو الرواية البنغالية منذ عشرينات هذا القرن. كان «طاغور» رائد الواقعية الاجتماعية في القصة البنغالية، فقد وجه الرواية البنغالية إلى عالم الحياة البريمية الزاخر بالحب والكره والصورات والصراعات والمعاناة والألم. ودفع «ساراشندرًا تشاترجي» هذا الاتجاه إلى الواقعية، الذي بدأ «طاغور»، خطوة أبعد. كان يشارك طاغور تحرره من المواجهات. ومن المحقق أنه قد زاد عليه في التمرد على الاتجاهات الاجتماعية السائدة. وقد استمد بعض شخصياته من الطبقة الوسطى الدنيا. وما ليث دافعه الشوري أن وسع من تعاطفه وخياناته في اتجاهين: لقد جعله يبحث عن القيمة والكرامة الإنسانية في من آخرهم المجتمع من صنوفه. حتى الخلما، والبساتا والأقاقون والسكاري ينظرون على عناصر نبيل. والشبيه بين «تشاترجي» في هذا الصدد «وتشارلز دكنز» شبيه لافت للنظر. فكلاهما كان ينتمي إلى الطبقة الوسطى الدنيا يستمد من حياتها إلهامه. تلك - فيما أعتقد - هي مؤثرات ثورة أكتوبر الكبرى.

إن طبقة الكتاب الجديدة التي تأثرت بماركس ولدين وثورة أكتوبر الكبرى، قد اتختذل أبطالها ويطلاقها من الرجال والنساء الذين كانوا يعتبرون عادة مثلثات للطبقات الدنيا. وفي الكتابات السابقة، كان ثمة أحياناً موقف مسرف في العاطفية من اللقطاء، ومشرد المجتمع. ولكن الكتاب اللاحقين كتبوا على نحو أشد وعياً وأكثر فاعلية.

يقول فيها:

لا تخشى الظلمة بعد
غط وجهك بيدي
اشرب الأسى والفرح بعينيك
ابن النصر بذراعيك المحيطتين
فإنما تحن إن يقلاعك مع نبضات قلبى

(ترجمة ن. هي. وس. راسجينا)
ومن الشعراء الآخرين المبرزين، «بالشندرا جوس» الذي أجرى بعض تحارب شائعة على صب مشاعر الجيشان الاجتماعي في قالب كلاسي صلب. ويستحق ديواناً «بعض قصائد» لـ «سرسن» و«زنزانة القرواز» لـ «آرن مترَا» أن يفرد بالذكر في هذا الصدد.

«سوينهاس موكموريا دهبياً» شاعر آخر باللغ الدلالة من شعراء البنغالى الحديثة، أثرت ميلوه الماركسية في شعراء البنغال الأصغر سنا. وتدور قصائده أساسا حول معاناة العاديين من الناس وصراحتهم. وأكبر ميزة في قصائده هي جعلها الكلمات العادية تلام الشعر. وهو يعالج مادته ببصر شاخص إلى الجوانب القبيحة فيها، مما يمتنع عنده بالفكرة الشبووعية. لن أنسى قط آخر أبيات قليلة من قصيدة المسماة «الشورة»:

قطط لم تكون لدينا أسلحة من قبل.
كنا نتمرن على السلام الموسيقية.
كانت الأقواس والشهام لعباً نلهو بها في طفولتنا.

ولشن فتح العدو نيران مدافعته علينا الآن فجأة فتصنيع: «أيها الأطفال. اتقنوا الحصارة».

ونغمسن أعيننا
وتتحول بأبصارنا
إلى نداء الواقع».
ويشير على أثره - في هذا الصدد - «سوكتانتا

إن «نذر الإسلام» - وهو شاعر متمرد سافر إلى بلاد ما بين النهرين أثناء الحرب العالمية الأولى - قد كتب قصائد مستوحاة مباشرة من نجاح الثورة الاشتراكية في رومانيا. ثمة روح متمرة تتبلي في عمله «تيسارة النار» المنشور في ١٩٢٢. ومن دواوينه الأخرى المتأثرة بهذه الأفكار الجديدة: «الناي السام» و«رياح الشرق» إلخ.. وقد امتدت عدوى هذا الجذل الفتنى إلى «برمندرا مترَا» الذي خرج علينا بديوانه المسمى «الأول» في ١٩٣٢. كشف مثل «نذر الإسلام» - عن داء العصر، مع تعاطف هائل مع المهزوزين والمسحوقين والمتبوذين. أما قصائده التالية فذات نكهة مختلفة، يستخذ فيها من الحياة الإنسانية موضوعاً للدراسة، على ضوء الفلسفة.

وبين شعراً الشعر البنغالى الحديث القلائل من يحمل عليهم طابع الفلسفة الماركسية، نجد أن « بشن داي » هو الاسم الأحق بالاعتبار. لقد فتح أكثر من أي شاعر بنغالي آخر في جيله. آفاقاً جديدة لوعينا بالقيم الإيجابية في الحياة. والتزامه الدائب بالسعى وراء الشعر من أجل الإمكانيات الإيجابية للحياة الإنسانية قد زاد من سعريتنا بنواتنا وأدى بها إلى المحاولات الجديدة. وهو - بهذه الشأة - قد أرضى مطالب أكثر قرائه البساين حصافة، من وجدوا ما يغيرهم بمقارنته بـ «أراجون» أو «إيلوار».

إنه شاعر ماركسي كامل. وفي مقالة له عنوانها «لماذا أكتب» يقول:

يعلم كل ماركسي أن الكاتب أو الفنان هو - في آن واحد - سيد وأداة. إن ثورة أدبية دون ثورة في المجال الاجتماعي هي - ببساطة - أمر يتجاوز المعقولة. وبالتالي فإن أعمال الكاتب الذي هو متححدث سليم مآلها - وإن راجت - الفشل». وقد أحسن التعبير عن هذه الفكرة في أبيات

ومن الشعراء، الناجحين المتأثرين، إن قليلاً أو كثيراً، بفكرة ثورة أكتوبر الكبرى: «رام بوس»، «سيد هسوارسن»، «أمياتهاها تشارترجي»، «أمثالها داسجينا»، «سانات بترجي»، «تلسي مكهرجي»، إلخ.

وتصور هذا المسح الوجيز لأثر ثورة أكتوبر الكبرى الدينامية العظيمة التي مازالت تشف عنها اللغة منذ أكتوبر ١٩١٧. ورغم كل الصعوبات، يزداد انتشار هذه الفكرة وهذا الفكر.

إنه يتبرع ويذهر مع كل موسم.

بهاتهاتشاريا: فقصيدته عن لينين واحدة من أجمل القصائد في الأدب البنغالي. وقد نظم «برندرا تشارترجي» بعض قصائد ذات دالة تم على تأثر بفكرة ثورة أكتوبر. بيد أنه معروف بنبراته الدعائية أكثر مما هو معروف بمنجزاته الشعرية. أما «تاروم سانيدال»، الذي دخل دائرة الضوء كشاعر وناقد في الخمسينيات، فيتحج سعياً إلى محظ الموروث والمواصفات. يتسم شعره بتعاطف، أشبه بمدرسة تيار الوعي. مع معاناة الإنسانية، تحببه آراء، ماركسية لا تتردد في رسم ناقضنا وتفاوتنا الاجتماعية الراهنة بشجاعة.



ملف

م

إلى تشيء .. مع أحلاه

غادة نبيل

منا . فتاة الثمانية عشرة شمساً وفتى الواحد والعشرين جيلاً .
 الأخضر لونك . قبعة ماو وقميصه الأخضر وأسم بذلك الذي كتبت بقلم فلوماستر أسود عريض فوق الجيب العلوي للقميص (والبنطلون الأخضر) ليستقر يشكل ما على موضع القلب .
 قنابل المولوتوف كنت تدخل الزجاجات الفارغة لها وتختفيها عن أختك أسلف السرير في بذلك الذي رأه أبي فيما بعد .. عقب طلبك يدي ..
 ويوم أرسلت لى بالبريد من أمريكا إلى الكويت "عروسة" لعبة وطقم أقلام كروسو "هدية عيد ميلادي .
 فرح اسميتها .. لتكن فرحاً .
 وأفرح .. أفرح .. لكن ليس صحيحاً أنني لا أحب إلا الفرحة مثل البعض ..
 الفرحة لا يحتاج أحداً .. ولعلنى لم أحب يوماً .. إلا الحزين .

تشيء جويفارا .
 لو كنت يائعة لا طفلة يوم جئت بلدى لغرفت كيف أحبك :
 البوستر الأحمر وقصمات وجهك الصاعد .. تنظر إلى شيء علوى يزين جدران غرفتى بالطابق الثالث فى القلعة الانجليزية العتيقة التى تحولت إلى سكن داخلى لجامعة ريتشاردون الأمريكية فى بريطانيا حيث كنت أدرس - فى عامى الجامعى الأول بعد -
 الطلوب السياسية .
 تشيه . يحدثنى عنك وعن ما وذى الفقار على بوتو رفيق دراسة رمى القلب بجمرة فى أحد أيام صيف ١٩٨٧ .. وطوال شتاء وربيع ١٩٧٩ .. رببع لندن .
 وأحدثه عن عبد الناصر والقذافي والغزو السوفيتى لأفغانستان .
 ونتحدث فى كل شيء . الكون أصغر

تتكلم عن قلبك ومحبتك وتقول إنها
أنا.

يا سمعندي الغارب، الأنك كنت
مسيحياً في الوجه والقلب.. مسلماً
آسيوياً .. ثائري عضو التنظيم
المعارض للديكتاتور العسكري في
بلدكم.

تلعب البيسبول بونج في الصالة
الرياضية الخامسة بالكلية ومدينتنا
الماهرة فيها تختفي بالفرحة.
تخيلي الكورة ضياء الحق ربما لعبت
بصورة أفضل.. تقول لي.
أو الشادات؟ أرد.

تشيء.

إما أنت أو عباس بن فرناس .
كلاكما أحب الطيران . كلاكما مندور .
الحلم دانما هكذا .
أكبر من العالم مهما بلغ نبله أو
أشبرقت زهوته.

عباس بن فرناس ذلك المهووس
الرائع الذي لو ولدت في مصره
لأخبته فوراً - دون تعلق .
ترى كم من الرجال - هكذا - كان
يمكن أن أحب؟

أسمع من ثائري المتقادع عقب
أعوام من بعدما هجعنا هجمة التاكل
والمسايرة .. فلأى رجل أعمال يغول أما
وأختاً مطلقة بأولادها وزوجة تصفره
بأخذ عشر عاماً .. لم يخترها ولم
ترغبه وليس جميلة . يقطع تعليمه
الجامعي في أمريكا ولا يستكمله .

زوجته محدودة التعليم ..
في قرية آسيوية بعيدة ينطفيء
كل يوم وهو يستدعى كلمات غمر

تشيء ، لديك بوستر له . رأيته
يوماً وأنا واقفة مع "هنا" صديقتي
الفلسطينية تقدم لك صيغة العشاء إذ
كنت مريضاً .. على باب الغرفة أتيتنا
حافياً وسالناك لو كان ثمة طعام تحتاج
أن نعده لك فالهزال كان واضحاً عليك
والازمة الربوبية حادة.

وقوفاً خارج الباب وأنت معن
لشرقيتنا وتعذر فيها بعد أنك لم
تقل: "تفضلوا" ونحن نجيبك بعد ما
تماثلت للشفاء: "لا تدخل غرف أي من
الزماء".

تكبر ايتسامتلك.

تشيء يرمقنا بعيون واسعة سوداء
جميلة فور افتتاح بابك، يفهم مثلك ..
وثمة ما يبتسם تحت البرية ذئ النجمة
الحمراء رغم تقطيبة الحاجبين
الظاهرة.

أنت طيبة جداً ولو قست الطيبة
بالمال لصررت مليارديره . ولو قست
الفضيلة بالذهب تكونين كل احتياطي
الذهب في جنوب إفريقيا بل العالم.
أفعوك أن يباركك الله، كم أنا فخور
إنتي عرفتك .. ليحرسك الله أنت
وأهلك . فكل وطن يتمتعني أن يكون فيه
من الرفاق أمثالك ..

الكتاب الهدية السفر .. كلانا يذهب
إلى عالمه . بداخلنا تشيه.
حيث أعود أحارو تعلم الخادمة لدى
خالي القراءة والكتابة.
حيث تذهب لا تعرف عنوانى . لا
أعطيك إيه . تأخذه من صديقة
وتتجاذبنا بر رسالة جبلية باتانية .

الحكومة قد أصيب في رقبته إصابة
مميّة عرض طالب الطب السابق أن
يسعّوا له بالمعالجة والتطبيب.

رفضوا . مات الجندي.

قديسي . أتراء قتلت لأنك صدقت
؟ .. أمنت بانسانية أعدائك أكثر مما
ينبغي ؟ . أكانت ثوريتك رومانسية

وأنت تضع مبدأ عدم مقايضة ما هو
شريف ونبيل وإنسانى بئى شىء
حتى وإن رهنت الثورة كلها ؟ .

المبادئ لا تُنطرأ أو تداres لديك
والثورة التي تتقول بمبادئ معينة لا
يمض أن تجرفها ميكافيلية سياسية أو
استراتيجية ما في سبيل النصر
فحسب ..

وإلا أين تكون المبادئ ؟ أين تكون
الثورة ؟ .

لذلك أمنت بالديكتاتور العارل
(يشرط اشتراكيته) ولو لفتره ريثما
يتم تأميم الاشتراكية وإقامة المجتمع
التقدمي .. ثم اكتفت بالا تكميل تعليمك
الجامعي في العلوم السياسية والذي
كنت تنوى المسير فيه حتى الدكتوراه .
هل أحبيت يوماً تشبه ؟

رفاته المخبوءة ثورة .

إلى أى مدى يمكن أن يكون الرماد
أكثر صحوة من الأحياء والحاكمين .
استطاعت بوليفيا أن تناه .. حتى
مجنى الرماد .

تشيه .

My Christ مسيح (ي)
دك كان كثيراً

الخيام عن الشراب والأسى .. يقرأ
الأبيات على شاحنة أمامه إذ يعبر
يومياً من منزل الأسرة إلى مكتبة في
بيشاور أو إسلام آباد ليهم حقاً .. يعبر
أمام مقابر كثيرة .. يقف أمام القبور
اذكرك وأبكى . وعندما أغمض
عيونى أستطيع أن أرى من جديد كل
شيء . اتعرفين ؟

ريتشموند أجمل أيام حياتى ولو
رجمت إليها يوماً حتماً سأنهار . ولو
رأيتك سالق نفس المصير .

أنا من أحببت تشيه .
حرباً خضت لأجل زوجى وزاتى
وعملى من بعدك .

تشيه .
اقرأ إذ نشروا صورة لجثمانه فى
جريدة إنجلزية وهو تحيل الصدر
ناصعه نصف مغمض العينين كثاثم .
الجريدة تقول : «خدعوه مع صديقه بنية
الإفراج عنهما فإذا به يتلقى مع
الصديق رصاصات غادره في الظهر
والرقبة في فناء مدرسة مهجورة .
لا أفهم .

عرفت أنه رفض يوماً نصف قطار
وإنلاف طريق حيوى بين مدینتين فى
بلاده رغم أن القطار كان يحمل عتاداً
وجنوداً حكوميين وكان المكسب
الاستراتيجى لأهمية البلدين لا
يختلف عليه أثنان . أشفق على الجنود
هم مضليلون فى عينيه الباهرتين ..
ولا يستحقون لهذا ميّة كهذه .. لا
يستحقون الموت .
يوم وقع فى الاسر كان أجد جنود

حسن فتح الباب:

شاعر أحداث الجياد



هذا محاولة متواضعة
لمزيد من إزاحة الظل عن
الرجل، مثلما فعلنا مع
بعض أقرانه من قبل ،
ومثلما سنفعل من بعد .
هذه الصفحات تحية
للشاعر ، ولتجربته
الطويلة الصامدة ،
والتزامه العميق بالوطن
 وبالشعر: أى لقبه على
الجمر.

أدب ونقد

يعدَّ حسن فتح الباب
واحداً من رواد حركة الشعر
الحر بمصر ، فهو - مع
قليلين آخرين - رفيق صلاح
عبد الصبور وأحمد عبد
المعطى حجازى. لكن حياتنا
الشعرية والنقدية شاءت
أن تختار عبد الصبور
وحجازى كممثلين لهذه
الحركة وبهذا الاختيار ذهب
كثيرون من رفاقهما في
منطقة الظل.

ملف

م

حسن فتح الباب:

الكلام موقف، والصمت موقف

دواو: سعد القوش

في أواخر عمره يعود إلى كتابة الشعر.

- هل الموهبة الخصبة وحدها هي السبب في هذه الظاهرة بالنسبة للشعراء عامه ولك خاصة؟

* هناك سبب آخر غير الموهبة الغنية لا يقل أهمية عنها وهو أن يكون المبدع صاحب قضية يتذر لها حياته وفنه وتسكنته حتى آخر العمر، ويقول بيرنارد شو: (إن الفنان بلا قضية يتتحول إلى مهرج) .. إن الشاعر الحق في نظرى هو الذي يتخذ من الشعر سلاحاً للدفاع عن هذه القضية

- رحلتك مع الشعر تستفرق نحو نصف قرن ، ومازالت قصائدك تتسم بالتوهج والتدفق كما يلاحظ كثير من النقاد، فما سر هذا التدفق والتوهج رغم دخولك مرحلة الشيخوخة؟

* لا علاقة للشعر وللفن عامه بعمر الشاعر أو الفنان ، فربما الإبداع قد يستمر حتى آخر العمر، والنماذج أكثر من أن تحصى في الأدبين العربي والعالمي . فهناك زهير بن أبي سلمي وأبو العلاء المعري وطاوغرور . والكاتب الروائي الإنجليزى الحائز على جائزة نوبل توماس هاردى وجد نفسه وهو

على التعبير الفنى المنفرد.
- ما رأى النقاد فى المدى
الذى بلقته لتحقيق المعادلة
الصعب، وأعنى بها عمق المحتوى
وانطلاقه من الواقع مع التمييز
في التقنيات الفنية؟

* أقول دون إدعاء أو غرور إننى
حققت هذه المعادلة الصعبة بشهادة
كبار النقاد سواء منهم من يتبنى
نظريات الفن والأدب للحياة والمجتمع
ورأى لهم الدكتور مندور أو من يرفع
شعار الفن للفن الذى أخالقه وراشدتهم
الدكتور رشاد رشدي، إذ يقول الأول:
(استرعى نظري بين كل ما سمعت من
قصائد الشعراء الذين يكتبون الشعر
الحر "قصيدة التفعيلة" قصيدة حسن
فتح الباب "دم على البحيرة" إذ تتحقق
فيها مقومات هذا الشعر ولاسيما
العنصر الدرامي ومتناز بالقدرة على
التعبير بالسطورة عن الواقع كما
كتب الناقد الكبير الدكتور رشاد
رشدي عن ديوانى "حبنا أقوى من
الموت" المستوحى من معوكسة العبور
وانتصار ٦ أكتوبر: (بهمنى شعر حسن
فتح الباب بطابعه الفنى والإنساني:
إنه شاعر عالى بكل المقاييس).
وكتب الناقد مصطفى عبد اللطيف
السحرى فى إحدى دراساته عن
شعرى:

(إن قصائد حسن فتح الباب تكتب
نفسها بنفسها) وقد احتفى بشعري
كثير من النقاد العرب وكتبوا عنه عدة
دراسات.

- ما هي فى رأيك الوسائل أو

ومناصرة المؤمنين بها وإدانة أعدائها .
وأعتقد أن إيمانى بالحرية والعدالة
الاجتماعية ومقاومة كل العوامل التى
تحصل دون ازدهار ملوكات الإنسان
وطاقاته وخصوصاً أبناء الطبقة
الفقيرة من المستضعفين في الأرض
والهمشرين في القاع - هذا الإيمان هو
الذى يجعل أوتار قلبى وشعرى دائمًا
مشدودة وطالما أن العدل لم يتحقق فى
عالمنا فستظل قيثارى تغنى للأبطال
وتمجد الشهداء. وإذا كان الشاعر
محمود حسن إسماعيل يعبر عن صمته
أحياناً بهذا البيت الجميل:

يقولون غنِ الشعر أبيض هادئاً

وكيف تغنى في الهجير البلايل؟
فابنى أقول إن الهجير يلهب
أشعارى فتتحول إلى سياط نار على
ظهور الغزا المستبددين والخونة وإلى
يد قوية تشد أزر المقاومين رجالاً
وأطفالاً ونساءً.

- إذن أنت تؤمن بالعلاقة
الوثيقة بين الشعر والسياسة.

* السياسة تعنى حق الأفراد
والشعوب فى تقرير مصيرهم وتأصيل
هويتهم والبحث عن العدالة تدخل فى
كل الماديات والمعنويات .. وكل أبيب له
 موقف من الواقع السياسي
والاجتماعى الذى يعيش فيه، فلا جياد
فى الإبداع، بل إن المصمت نفسه
سياسة لأنه يعبر سلبياً عن موقف من
الحياة والمجتمع والمصالح.

ولا يعني هذا تغليب المضمون على
الشكل الفنى، لأن الإيمان بقضية عادلة
لا يعلو بقدر صاحبها إلا إذا كان قادرأ

مختلفة وعانياً ما عانى الصغار
والكبار الكاذبون .
فاستوحى ثبات لم يكتب شاعر
عنها وإن تناولهم بعض كتاب الرواية
والمسرحية وهم عمال التراحيل وباعة
الزهور في شوارع المدينة المترفة .
والصيادون الفقراء في القرى وذلك
من خلال تصوير أسطورتهم المعيشية
ويحثّهم عن دغيف خبز وكأس حليب
الصغير . وقد اتّاح لهم كضابط
شرطة سير أغوار الواقع ، فهجرت
الرومانسية مبكراً وأصطليت بنار
الجحوم . كما أن تمدّى على السلطة
الظالمة التي فتحت لها ملفاً باسم
يعنوان (له ميول شيوعية) ونفتني
إلى أقصى الريف لاكون بعيداً عن
الجماهير فلا تصبّبها العدوى من
اتجاهي اليساري . هذه الظروف هي
التي شهدت سلاحي الفتى وذاقتني
صلابة في مقاومة الاستبداد
والاستبدال .

- أعلم أن بعض أشعارك
ترجمت إلى عدة لغات فكيف
تمت هذه الصلة رغم أنك لست
من رجال الإعلام؟

* فوجئت بترجمة قصائد لي إلى
الروسية واليوغسلافية والاسبانية
والإنجليزية والإيطالية والفرنسية لأن
هناك من المترجمين الأجانب من هم
أكثر إخلاصاً من بعض نقادنا . لقد
نقلوا أشعاري إلى لغاتهم مع أنسى
لست من الأباء الذين يهرمون إلى
المطارات لاستقبال المستشرقين
والمستعربين واستضافتهم ليترجموا

المقوّمات الفنية التي أشار إليها
الرأى الدكتور متذوّر في
قولته عن إحدى قصائده؟

* هي تلك التي عبر عنها الناقد
الشاعر محمد البخاري في مقدمته
لديوانى الثاني (فارس الأمل) حيث
كتب: (خلال التكوينات الشعرية التي
يضمّها ديوان حسن فتح الباب نجد
أنفسنا أمام نموذج حقيقى وأصيل
للشعر الجديد في شكله المتميّز بالهمس
والبساطة، فالبناء عنده دائماً درامي
فيه تفاعل وحركة ونبض .. يأخذ طابع
الملحمة العاصفة أو القمة القصيرة
الواحة، ويزخر بالحوار والترديدات
وتقطيع المشاهد أو المزج الانتقالي
فيما بينها ..
ويظهر في ملحمته طابع العصر
واضحاً .. كما يرتبط بالطابع
الأسطوري المصري ، و موقفه كشاعر
ملتز من القضايا الإنسانية).

- ينفرد بإبداعك الشعري
بالتعبير عن هموم وأمال من
وصفتهم بالمهوشين في الواقع .
هل هي عوامل الوراثة والنشأة
هي التي حفرت لك كل طرق هذا
الموضوع؟

* مازالت تسكنني (حارة المجدى)
هذه الحارة الشعبية المقبرة في جي
شبرا بالقاهرة ، ولدت وترعررت بين
أبناء مصر أصحاب المصالح الحقيقة
وبناء الحضارة الفرعونية وال العربية .
وقد عملت منذ طفولتي في مهن



فأصدر عنى اتحاد الكتاب العرب ملعاً
ضمن ملفات الإعلام التي يصدرها . لم
أحصل حتى على الجائزة التشجيعية
في الشعر لأنني خجلت أن أتقدم لها
في حين أن من لم يقدم إلا قليلاً حصل
على التقديرية على آية حال فإن هذه
المسألة لا تشغلي وإنما الذي يشغلني
دائماً أن أظل أبدع وأن أموت وعلى
صدرى قصيدة أو كتاب كما تمنى
الباحث .

ولم أفرح كثيراً حين منحتنى
مؤسسة البابطين للإبداع الشعري
جائزة سنة ١٩٩٢ بعد أن ترددت
طويلاً في التقدم لها . فكنت أمل أن
أكرم في وطني رغم إيمانى بالوحدة
العربية، وحدة الشعوب لا الدول .

أعمالهم في ظفرون بالشهرة ويحصلون
على الجوائز .

- جائزتك الكبرى هي
إضافاتك لحركة الشعر الحديث
وإخلاصك للقضايا التي عبرت
عنها بأحدث الوسائل الفنية .

* لم أحصل في بلدي على آية
جائزة باستثناء جائزة سنة ١٩٧٥
سميت جائزة شعر ٦ أكتوبر بعد أن
كتبت بيواني (حبنا أقرى من الموت)
مستلهما الانتصار الذي تحول إلى
هزيمة وطنية بقبول سياسة الانفتاح
وعقد المعاهدة المصرية الإسرانية .
ومما يؤسف أن بلاداً عربياً قد كرمتنى

ملف

م

فلسفة السفر

(في: مواويل النيل المهاجر)

د. رمضان بسطاويسي

طميه ، وسماته ، وملامحه ، فالشاعر - عبر رحلاته - يتوحد بالشيل ، ليقرأ ذاته في الآخر ، ولذلك فالبنيّة الصراعية تحل محل البنية الفنائية ، لأن الذات في حالة صراع دائم لتحقيق فعل القراءة للأداة من خلال التقابل مع الآخر ، وكثير من قصائد الديوان تحمل أسماء عواصم الدنيا - بودابست ، الجزائر ، الدانوب وغيرها من الأماكن - التي يستعرض من خلالها هموم الذات وهموم الوطن في بناء درامي يعكس الصراع في الوحدة . فالحركة في الأبعاد الجغرافية للمكان تعكس الزمن الخصب المليء بالتاريخ الشخصي الذي تتتعين ملامحه في

هذا الديوان هو أشبه ما يكون برواية تصف رحلة بكاملها ، وهي رحلة داخلية وخارجية ، يمعنى أنها تجوب داخل الذات المصرية وتقدم تركيباً خاصاً للثقافات المتداخلة في بنية الثقافة المصرية الأم ، وكانتنا نسير في عروق النيل ، لنتتشر نبض الأرض التي يمر من خلالها ، وخارجية فهو يحمل سمات الخاصة وهو يفترض عن المكان ، فلا يذوب وإنما يقاوم احتياج مفردات الخارج على روحه ، ولذا يتخذ الشاعر من النيل عنواناً له ، ويتخذ من المواويل اسمًا لأشعاره وأناشيده ، لأن النيل - دون الأشياء جميعاً - حين يهاجر يحمل معه

قبل أن أتعلق شم المصخور
وبيهريني النجم

...

للك العشق يا وطني أيها الأبد
المتحول

بالموت فينا خلايا.. ص ١٦ - ١٧

والوطن بالنسبة لشاعر ليس النيل
فحسب، إنما النيل أسطورة ، ومعتقد
ديني تجسد حياة بكمالها ، فالوطن
بالنسبة للشاعر هو تاريخية هذا
الوطن منذ فجر البشرية حيث
البقارات السمان ، إشارة إلى يوسف
وعلاقته بالعزيز ، والتاريخ الفرعوني
وكتاب التراطيل ، والسامري ، والمزامير
والستين العجاف ، وكل فترات التاريخ
المصرى حاضرة خضوراً مخصوصاً بصور
الحياة اليومية ، أى مسجداً ، وليس
منفصلاً بصورة مجردة ، وإنما طقوس
الحياة اليومية المعاصرة تمتزج فيها كل
صور التاريخ السابقة ، ويدواماً تظهر
تواجيت الحزن ، وكلمة توابيت هنا
إشارة إلى تواصل الحزن المصرى عبر
التاريخ ، لأنها تتضمن صورة الحياة
فى مصر القديمة ، حيث كان المصرى
مسخراً لبناء الأهرام ، ويحرف القناة ،
وحيث يستعرض الشاعر كل هذا ، فإنه
يعود دوماً للنيل ، الذى يمكن فى داخله
، ويستنطقه بضمير المخاطب ، وهى
صيغة تحريرية فيقول:

ـ نكن قاتلى أو دمى فى الحياة أو
ـ الموت
ـ ماشت لكن لتحفر سريراً من
ـ الطمي لي

...

الليل والنهار ، وتفتت الحلم وتمزق
الإنسان يتم التعبير عنه من خلال
تفتت المكان والزمان ، وهذا يعكس
بعدين من أبعاد الافتراض: الافتراض
عن الذات ، والافتراض عن العالم ،
وكلاهما نتيجة لافتراضه عن البنية
الاجتماعية للوطن الذى ينتهي إليه..

السفر فى هذه الديوان له فلسفة
 خاصة ، ذات مستويات مركبة ، فالسفر
 يتحوال من خلال التوحد مع الكون ،
 إلى قراءة للوجود الإنساني بمستوياته
 الوجدانية والسياسية والاجتماعية .
 فالتوحد مع الكون يجعل من مدارات
 الكون هي مدارات الذات التى تريد أن
 تؤوب إلى نفسها .. ولذلك تتواصل
 الذكرة الثقافية من خلال التناسق مع
 التراث ومفرداته والأسطورة
 وتاريخها ..

القميدة الأولى (الجزء) ، نجدها
 بمثابة إعلان عن التجربة بشكل محلى
 ، ففيها "الجزء" يبين أن النيل يسكنه
 ، أينما رحل ، فى البلاد البعيدة ، يكون
 على موعد مع النيل ، المعاد ، أى اليوم
 الآخر بالمفهوم الدينى ، الذى لا بد أن
 يعود إليه ، وكأنه يضع قيمة خاصة ،
 فالقيمة بالنسبة له هي العودة إلى
 النيل ، وهو حين يسافر ، يسافر كزائف
 من رواده إلى البلاد البعيدة ، وتنظر مفردات
 عشقه الحميم الموجع ، وتنظر مفردات
 العشق من مفردات الوطن الذى يحتمى
 بروايا الذكرة:

ـ لأننا عشقتنا ومضى الرماد القديم
ـ وطيب المساء على بيتنا المشرقي
ـ وعينين فى المشرقية أغنتين
ـ طفل فقير عشقت حمى قريتي

فالتناقض والصراع الداخلي بين ذات الشاعر تجحبه من التشويب، فلا يهرب من جحيم الحقيقة، وإنما يتقبلها، والحقيقة أن هذا يحسب للشاعر الذي يجسد مسيرة الذات بوصفها تعانى، ولا تخجل من صعفها الإنسانية، في حين أن كثيراً من الشعراء، تخلصوا من ذواتهم الفردية - العادمة - وتلبسوا الذات الكلية، التي تضفي على أعمالهم طابعاً مقدساً، وأصبحت ذواتهم مقدسة عن الزلل والشطط، وأصبحت كتاباتهم مصدر كل حقيقة ويقين، وتأهلاً في دخان عتمة الذات الضيقة التي اتسعت من خلال الوهم.. بينما شاعرنا هنا لديه بصيرته التخلص من الوهم تلقائياً، وهي بصيره صوفية مرتبطة بمجاهدة المدن التي كفزو روحه، فيهرب منها وهو فيها إلى زوابها الذاكرة ومشاعر الروح، التي تعيش طقوس الحياة اليومية: أسفار أم أكتوى بالحنين إلى قاتلي أقالته؟ لم يعد في يدي سوى قبضة من جمار .. سوى الحرف لاسيف يعنيه لديه.

هذا اعتراف نبيل، وهو يتعرض للمساومة، من أن يبيع ذاكرته، ليمرق في البلاد البعيدة ميتاً، فتفتح حواسه على الحقيقة فيعمد الشاعر إلى التكرار كقيمة إيقاعية، كان يذكر نفسه بالحقيقة التي ترتدى ثوب الجحيم:

عليك أنا المستهام المريض
كأسفلت هذا الرصيف الكثيف
فالسفر هنا، كالالية للكتابة، وليس

ضمني كن ضلوعي أنا جيك كن سكنى
يا شراع المساكين والماردin النسور
الحمائم
وفي قصيدة "الصبار" لا يحول الشاعر سفره إلى بطولة ، وإنما يجسده كإخفاق حزين، هو مرادف للجحيم، حين يطرد المرء من وطنه، أو يجبر على الرحيل هنا تتخذ صورة السفر كمعارفه للفرقان والبيتم والحريق..

عليك أنا على على صحة البوح
والصمت ..

عليك أنا الأجنبي المريض.
ويصبح للسفر وجهه السلبي الذي يكشف عن صورة الوهم الكبير، الذي نسميه الوطن العربي ، فيحصل الشاعر في الطارات والمدن ، يطلبون هويته ، وكأنه يحمل معه نيلًا يفرق المدن المستباحة ، التي تمتلئ بالقيع، وتتلوث روحه:

أسافر فيها فيعتادني القيع
فتتشعر الذات أنها لم تعد صاححة لشيء، فيرتد ذعراً من صورة ذاته إلى النيل ، ويصبح الحب في المنفى هو المأوى والملاذ الذي يعصمه من التشويب الذي أصاب الذوات العربية ، والذي يعترف به الشاعر ، ويريد أن ينجو منه كإنسان ..

يا روح كل الذين تهافت
على عتباتك أجسادهم



...
 أغرسى عينيك في قلبي
 أحيلية ترباها وشظايا
 أو أعيثيه على دفن الضحايا
 لست منك
 لست مني
 نحن أحيا على البعد
 وموتي في اللقاء ..
 فالبلاد البعيدة مرايا يرى فيها
 الشاعر ذاته ، ويحمل نفسه معه ، فكل
 سفر هو إغفال في الذات ، هو تعميق
 لمعرفتها المزقة ، والمرايا مكسورة ،
 لأن الشاعر لا يستقر في مكان ، وكل
 شططية من الشظايا ، نرى فيها ملامحنا
 ، فنرى أحلامنا ممزقة واحتمالات
 غامضة :

الفراشات تغنى وتموت
 والمطارات مرايا عنكبوت
 والتناسق واضح في الديوان ، من
 خلال حوار الشاعر مع النصوص التي
 تجسّد تاريخية ، فهو سفر في التاريخ ،
 ولذلك يشدّ حضور التراث الثقافي
 الفرعوني ، والقطبي ، والإسلامي ، لا
 ليبدو كما هو وإنما ليتحاور معه ،
 ليبرى كيف وصل حاله إلى ما وصل
 إليه . فهو فزع من سلطان السلطة
 الذي يتم تصديره إلى كل فرد ،
 والكتابة لدى الشاعر هي وسليته
 للتحرر من أسر السلطة التي ترسّبت
 في داخله ، بفعل هذا الإرث الحضاري
 الطويل من التسلط ، وتحول إلى بنية
 عقلية وشعرية ، تكتن في المصري ،
 يتذبذب بها ومنها ..
 والبناء الشعري لديه دائمًا هو بناء

مجرد الانتقال المكانى من هنا إلى هناك ، لأنها تقابل حركة مضادة في
 الوعى ، حين ينتقل الجسم من مصر
 النيل إلى الخارج ، يعود الوعى بشكل
 معاكس من المنافي البعيدة إلى صورة
 الحياة اليومية في مصر عبر العصور ،
 فالسفر هنا آلية حركية للانتقال
 الجسدي ، فلا ترى العين ما يتجسد
 أمامها ، وإنما ترى ما تستبدعه من
 الذاكرة ، فالسفر هنا معنى وليس
 مادياً ، هو تجسيد لحركة نضال الوعى
 ضد استลاب الروح وتشيئتها في الغربة
 المطاردة المعنوية :
 يضيع الزمان
 يضيع المكان
 ولكننا لا نموت
 لأن الوطن

وحيث يعود الشاعر في نقاط فاصلة
 بين رحيل ورحيل آخر ، يلتقط توحده
 الكوني ، فالوطن يصبح قيمة تمثيلية
 لكل من يعاني غيبة الوطن ، بفعل
 الاحتلال الخارجي (فلسطين) أو بفعل
 القهـر الداخـلـي (غيـاب الحرية ،
 ومصادرة التفكـير الإـيدـاعـي) فالعودة
 للوطـنـ ، تـتـعـمـقـ من خـلـالـ حـرـكـةـ السـفـرـ
 ، فـيـصـبـعـ الـوـطـنـ الـمـسـتـحـيـلـ ، لأنـ الـوـطـنـ
 الـمـكـنـ ، هـنـاـ مـثـلـ هـنـاكـ يـغـيـبـ مـلاـعـجـ
 الـحـيـاةـ ، فـلـمـاـذاـ نـعـودـ لـلـوـطـنـ ، وـيـعـودـ
 الـوـطـنـ إـلـيـنـاـ ، مـنـ خـلـالـ أـفـعـالـنـاـ الـيـوـمـيـةـ
 لـاستـرـدـادـهـ مـنـ كـلـ قـهـرـ .. فـحـينـ يـعـودـ
 يـخـاطـبـهـ :

حولى عينيك عنى فانا
 أعرف الان الذى تخفين
 فى صدرك من جرح قديم



الموت) ١٩٧٥، ثم تبدأ رحلة الشتات في النفى بعد عصر عبد الناصر، فيكتب (أمواجاً ينتشرون) ١٩٧٧، ويعيش الشاعر فيعزلة عن وطنه فيصور هذا في ديوانه (معزوفات الحارس السجين) ١٩٨٠، ويعبر عن جذور أزمة الصراع العربي الإسرائيلي التي تلقى بظلالها على البنية الداخلية للوعي العربي، فيكتب (رؤيا) إلى فلسطين ١٩٨٠، وقد بدأ النيل كرمز تمثيلي مع الشاغر في دواوين سابقة كثيرة، لكن يبدأ بشكل خاص مع ديوانه "وردة كنت في النيل خباتها" ١٩٨١، وهذا الديوان (ماوایل النيل المهاجر) هو استكمال للرحلة التي بدأها الشاعر عبر هموم الوطن .. ويتميز بأن لا يقتصر التجربة، وإنما هو يتخطى من الكتابة وسيلة للتحرر، وليس مطاردة الآخرين، وقد نجا الشاعر من التشويه الذي أصاب جيله، لأنه لم يفزع من جحيم الحقيقة، ولكن فزع من جحيم السلطة.

درامي فيه تفاعل وحركة يأخذ طابع الملحمة ، توحيد الذات بالنيل أو القصة القصيرة مثل مشاهد المطارات والبلاد والأرصفة، والدن، ويزخر بالحوار مع الذات ، ومع التاريخ ، ومع صورة الحياة اليومية ، ويظهر في شعره طابع العصر واضحًا كما يرتبط بالطابع الأسطوري العنصري .

هذا الديوان العاشر للشاعر ، فلقد صدر له قبل ذلك تسعه دواوين تعكس مسيرته الشعرية ، التي تنم ملامحها عن وعي حاد بإشكاليات الواقع السياسية وهمومنه ، ابتداء من أزمة الدوان الثلاثي، حيث أصدر الشاعر ديوانه (من وحي بورسعيد) ١٩٥٧، ثم ديوان (فارس الأمل) ١٩٦٥، ويجسد النقد الذاتي للعقل العربي في ديوانه (مدينة الدخان والدمى) ١٩٦٧، ثم ينسحب الشاعر إلى ذاته بعد يأسه من التحولات السياسية، فيكتب ديوانه (عيون منار) ١٩٧١، و(حبنا أقوى من

مواويل فتح الباب المهاجرة

د. عبد المنعم نليلة

إن قراءة حسن فتح الباب مشكل حقاً لأنه لا يمكن أن أقرأ هذا الديوان فريداً بين دواوين عشرة، ولا يمكن أن أقرأ هذا الشاعر وحياناً بين كوكبة رادت طرقنا الشعري الراهن. وإن فسوف أتعامل مع طائفة من قصائده تبلغ عشرين قصيدة، سأتعامل معها نصاً واحداً باعتبارها من إبداع من يمتلك من طاقات التشكيل الحقيقى ما لا يمكن أن يتفاوت بين ديوان وديوان خاصة بعد تجاربه المستقرة.

وابتداء، أقول وأنا لا أزكي ولا أقوم وإنما أرصد قبل كل كلمات تقويفية تأتى في حينها في الموقف أو التشكيل، أقول إنه يتذر لشاعر أن يكون موقفه بهذا السطور. وقد سعيت للتعرف على بعض ما قرأت له منذ الخمسينيات لأمهد

هذا شاعر لا يعرف به وإنما يتعرف عليه. فهو صوت من أصوات المركبة الشعرية الراهنة في ثقافتنا العربية ملاً السهل والجبل في الخمسينيات مع أصوات رواد هذه المركبة بأغنياته وأهازيجه الوطنية الرصينة الباقية. وقد أنتج حتى اليوم عشرة دواوين، فهو إذن من الراسخين في هذه الصناعة. فالتعريف به يعود إلى ما يقرب من ثلث قرن، أما اليوم - فإننى كواحد من الساعين إلى النظرة التقويفية إلى تاريخنا الإبداعي وإلى إبداعنا الراهن. أقدم له الاعتزاز مخلصاً على هذا القباب الطويل لا لصوته وإنما لصوتنا نحن النقاد. فهو لم يكن وعده ويكفيه أنه أوزعنا وأهدانا هذه اللذخيرة الهائلة من الإبداع الممكّن.

والاستمرار، رمز التجاذب التاريخي بين الفئات والطبقات الاجتماعية. فهو ظلم وعدل وهو قهر ولذلة، وهو مرفاً، وهو جحيم، والوطن صورته، والديمومة هذا التحرك والمبادرة في تاريخ الجماعة المصرية ودونه يصبح الأمر لا تاريخياً ويصبح صوريّاً:

كن لنا جيلاً عاصماً أيها النيل
أم أنت طوفاننا

النيل هو الجبل الذي يعصم من الفرق سفينة نوح، أم هو الطوفان؟ هو الظوفان وهو العاصم لأنّ حركة الجماعة المصرية وفيها النظام والظلم، المستغل والمستغل، الغنى والفقير، الحاكم والحاكم. فهذا التجاذب قرير في بابه عندما يسطع بهذا التحديد، سألي إلّي موقعها ومصوّراً:

أيها النيل الذي يغمرنا
عسلاً.. موجاً بهيجاً.. ياسين
لم يزد سحرك سر العاشقين
شقاً.. فجراً ريقاً.. ومنى
هذه افتتاحية جد موفقة وهي أغنية للنهر،
وحيث تقرأ قصيدة «الجدور» تجد أغنية للوطن
غير مصطلحات من التصوف:
أيا وطن البسط والقبض
والوجود والغيض
يا وطن الحلم والرفض

وينبع حسن فتح الباب رؤية تاريخية: رؤية الديمومة والاستمرار، ديمومة الوطن وحركة النهر ومبادرة الجماعة المصرية في التاريخ.. فالرواية جدلية، الطبقية والوطنية:

يضع الزمان
يضع المكان
ولكننا لا نوت
لأننا الوطن

لقراءاتي لهذا الديوان، فإذا ب موقفه الفكري والفلسفى وبعالمه الروحي أيضاً ذو سطوة منذ لحظاته الأولى أو منذ بدءه الإنتاجي وعطائه، فيندر لشاعر أو فنان أن يتتجاوز القضايا الكلاسيكية والتجاذب الرومانتيكي إلى التجاذب الواقعى بهذا السطوع، وليس السطوع في الموقف في ذاته ميزة أو استدعاً لصاحبها فيمكن له أن يتبدى في مقال أو تقرير أو في كلمات، ولكن السطوع الذي نعيشه هو الذي لا يرقى إلا القادرون اقتداراً تشكيلياً، ومن ثم فإن فضله عند الشاعر حسن فتح الباب أنه تتفّرّج ورأى إمكانات تشكيلية حقيقة، هذا هو الشعر على حقّيته.

ومن دلالات هذا الشعر عنده ما نراه من تجاذبات لثنائيات بين «الآنا» و«نحن»، فالآنا هي الثانية، فلا تكاد واحدة من قصائده لا تقوم على ضمير التكلم ظاهراً أو مستترًا متصلًا ومنفصلاً وفي كل حالاته الإعرايبة، هذا الأمر يمكن أن يقف بصاحبها إلى القلب من الرؤى والمواضف الذاتية والرومانتيكية، إلا أنه رأى ذاته في خضم المجنوع، والمجموع لديه هو الوطن، والوطن ثبات وديمومة، ولكنه جدلٌ، فهو يرى الأمة بتاريخها، وإن فليأخذ من الثبات.. من الوطن الثابت حركته وهي النهر، ولا تخلو قطيدة من النهر حتى وهو يغنى للفلسطينيين ويغنى للجزائر، فمن الوطن الثبات والديمومة، ومن النهر الحركة والتواصل والاستمرار والمبادرة في التاريخ، ومن ثم فإن الوطن هو المهاجر والعودة والمنفى والبقاء الشهيد، ولا تخرج ثياراتنا العربية في عصرنا الحديث عن هذه الدالة، فنحن مقاومون شهداء ووطتنا متناناً في الإقامة والرحيل، والأنا هو أنا ونحن هو الوطن، هو التحول والثبات، والنيل حركة الجماعة المصرية ورمز التواصل

الصديق الذى ظلوا يظلمونه عمداً بجرعة معروفة عند مثل هذه الذات وهى أنه يحب الوطن. ومن ثم، فإن المرئية التى كتبها حسن فتح الباب ليست لسناء وليست للبخارى، وإنما هي لنا، فنحن المقاومون ونحن الشهداء، وهى «عدوة» صعيدية أو يهودية، عدوة شعبية:

طيفك لا شجر ولا حنين
سفف يضاً فوق عاملين
كراسة لراعيبين شاردين
ظلوك دفَ طائرين أرغبين
رويا خلاص عاشقين

إنها سناء عروس الجنوب اللبناني.. ديباجة مثالية.. هي خلاص للعاشقين، وهى سقف مضاء للماضيين، وهى للراغبة، وهى للطيور: مباحث السنين

يا غضباً يكوى جبه المرجنة
ظهورها الحميمة الملوية الأعنان
للمغامرين الفجرء

«عدوة» أو مثالية. والعبارة القرآنية سارية في معظم قصيدة البخاري وفي معظم القصائد، وهي متتجادرة مع العبارة والموروثات الشعبية:

وبدعت ما قلت

رحلت ما ودعت

لم الرحيل فى الضاحي

من قبل موعدك؟

ويقول الشاعر حسن فتح الباب في مقطع آخر

من القصيدة بنفس التوقيع:

سخوت ما أبطأت

سهرت ما أصبحت

رحلت ما خلبت

ريشة عصفر ميل الجناح

مات بالظما

كفنه النيل بمرجعين حين ضمه

ولتكنى أقف وقفـة عند هذا التبادل بين الأمرين، فأقول إن هذا التجاذب فريد حقيقة فى هذا الموقف الواقعى، وإنى أذكر لأول مرة كلمة «الواقـعى» لأنـى أحـفظ على هذه المسـألـة.. فـأنـا أـعـنى بها الرؤـية التـارـيخـية الجـدلـية، أـقول إنـهـذاـ المـوقـفـ الـواقـعـىـ المـبـكـرـ الدـائـمـ للـشـاعـرـ مـسـتـمرـ عبرـ ثـلـثـ قـرنـ فـنـحـنـ مـقاـومـونـ شـهـداـ.

والرثـاءـ ليس مجرد غـرضـ منـ أغـراضـ الشـعـرـ العـربـىـ، وإنـماـ هوـ منـ أـنـبـلـ أـبـوابـ الشـعـرـ فىـ كـلـ المـصـرـ. وـقـدـ آنـ لـنـاـ أنـ نـكـفـ عنـ تـصـنـيفـ شـعـرـنـاـ إـلـىـ رـثـاءـ، وـوـصـفـ وـغـيرـهـماـ. أـمـاـ المـدـيـحـ فـلـيـسـ كـلـ شـعـرـ مـنـاسـبـاتـ، فـقـدـ تـكـونـ المـدـحـ لـمـدـحـ حـقـيقـىـ وـفـىـ وـطـنـ مـقـيـقـىـ فـتـعـلـوـ وـتـسـمـوـ عـلـىـ مـاـنـاسـبـةـ أـمـاـ الكـثـرـةـ الـفـالـيـةـ مـنـ الـمـدـيـحـ فـإـنـاـ تـسـقطـ بـسـقوـطـ المـنـاسـبـةـ أـوـ تـصـبـحـ تـارـيـخـاـ أـوـ وـثـيقـةـ تـارـيـخـيةـ للـحـادـثـةـ أـوـ الـمـنـاسـبـةـ. وـذـكـرـ عـلـىـ عـكـسـ الرـثـاءـ، إـذـ تـلـمـعـ فـيـ تـارـيـخـ كـلـ ذـخـارـ الشـعـرـ مـرـاثـ هـىـ مـنـ الشـعـرـ الـحـقـيقـىـ.

فالرثـاءـ ليس غـرضـاـ مـنـ الـأـغـراضـ وـلـاـ مـوـضـوعـاـ مـنـ الـمـوـضـوعـاتـ. فـمـاـذـاـ فـعـلـ شـاعـرـنـاـ حـسـنـ فـتـحـ الـبـابـ؟ كـيـفـ صـورـ الـقـاـوـمـ الشـهـيدـ الـذـيـ هـوـ نـحـنـ؟

أـيـهـاـ الـوـالـغـلـونـ ذـاتـ الـمـوـانـىـ

عـلـىـ النـهـرـ اـصـفـيـ بـنـيـناـ وـاحـلـ الـبـنـاتـ

تـبـاعـ.. تـجـبـوـ.. تـلـقـيـ لـكـمـ جـثـثـاـ أـوـ جـالـاـ

عـلـيـهـاـ تـرـيـحـومـ أـوـ تـسـرـحـونـ

الـمـرـاعـىـ لـكـمـ وـالـمـارـشـ لـنـاـ

إنـهاـ جـدـلـيـةـ الـطـرفـ الـقـاهـرـ وـالـطـرفـ الـمـهـورـ،
الـمـرـاعـىـ لـهـ وـالـمـارـشـ لـنـاـ. وـقـىـ مـرـئـيـتـهـ سـنـاـ
مـحـبـدـلـيـ عـرـوسـ جـنـوبـ، نـحـدـ الشـهـيدـ وـلـاـ أـقـولـ
الـشـهـيدـةـ لـأـنـ الشـهـيدـ هـوـ نـحـنـ جـمـيعـاـ، نـحـنـ
الـمـظـلـومـينـ، نـحـنـ الـمـسـتـغـلـينـ، نـحـنـ الـمـحـكـومـينـ قـهـراـ
وـقـسـراـ. وـمـحـمـدـ الـبـخـارـىـ رـفـقـ مـسـيـرـ الشـاعـرـ
فـيـ مـقـامـ الشـهـادـةـ لـأـنـ وـرـىـ جـبـاـ لـحـبـهـ لـوـطـنـهـ، هـذـاـ

أما من حيث التشكيلات الجمالية للشاعر، فإن معجمه مألوف إذا قرأناه في دواوينه السابقة. وهو مألوف أيضاً إذا عرضنا شعره على شعر جيله. ففي خضم المغارك الوطنية بوجه خاص، تجد المعجم مألوفاً، وهذه محنة الشاعر العربي: أن يجد أنه يتعامل بلغة شحنتها الجماعة بدلاتها ويتراءى بسقده الشعراء إلى استهدافها لأن الشعراء هم صانعو اللغة. ولكن شاعرنا قد استطاع باقتدار أن يستخدم من هذا المعجم وحدات بنياء، فتتوصل من الألفاظ والمفردات المألوفة إلى تراكيب غير مألوفة، وهذا هو الفيصل بين شاعر وأخر، وهو أن تندمج المفردة في سياق فريد جديد.

وقد أعادت على هذا السياق الورقة الموسيقية والإيقاعية، وكان التوفيق واضحاً في العبارة القرآنية والعبارة الموروثة الشعبية. وليس يغيب عن الناقد المدقق تلك الكلمات: «الثلاث التي تشكل عنوان الديوان: «مواويل النيل. المهاجر» فهي تفصّح تماماً عن مشاهد في المضمر» والتشكيل:

هنا موطن العارفين حبيبي
ومولت كل الضحايا الصحابة وابن السبيل
وجبك أحلى بيوت العذابات أندى صليب
والاهي النصال النصال
عليها ينام الرفيق الطريد
وتصحو مقابرنا في القرون
على ضجة الفنانين المحضور
وسكره خوانك المترفين
(والأرض جمعاً قبضته يوم القيمة والسموات
مطريات بيمينه)
فارحن علينا سدولك آن أوان اليدين
وزرى إليك الجنين الجبين التضير
ولا تسلين

فرثة البخارى بطبيعة الحال تدور في مثل هذه الأفق: الوطن الدائم المتحرك في التاريخ، والإنسان المصرى العرى المقاوم الشهيد.. وفي القصيدة غيد العرودة مقابل المنفى.. غيد في هنا الأفق «الآتا النحن».

ولا يمكن أن نعصم الفنان من الاستئثار والتحرر.. ومن ثم يشيع لدى الشاعر أفعال الأمر وأدوات التخصيص دون الرقوع في الخطابة والنشير لأن الاستئثار أدواته اللغوية التي تفرق الشاعر عن الخطيب، وكثرة الشعراء والمستقرين خطباً وليسوا شعراً.. أما حسن فتح الباب فهو شاعر يستنفر ولا يخطب، يحضر ولا يقرر. هاكم بعض أبياته التي تبين كيف تحول الاستئثار إلى صورة فريدة، أن يصبر نجم بعيد شهاباً ثم يصير قمراً ثالثاً:

أيها النجم العيد
كيف تدنو
ثم ترتد شهاباً
وعذاباً

وفي قصيدة «تحت المطر» أداة أخرى من أدوات التخصيص، والتخصيص هنا للليل:
أيها النيل لا.. لست لي

لست لك
قبل أن تخربني لديك
موجة لا تهون
شاطئنا لا يخون
فارجع غنوك
طفلة لا تباع
وانتقض
وانطلق

فهنا أفعال الأمر وأدوات التخصيص وهي في يد الخطيب غيرها في يد الشاعر كما أسلفت لأن الشاعر يوضع ويصور.

هذا صحيحاً كذلك. فالصورة تحول من كونها بلاغية تشكيلية استعارة إلى صورة شعرية، وذلك بتتوقيعها موسيقياً. فهي صورة موقعة وبذلك تصبح أبعد مدى من الصورة البلاغية في التركيب حتى ولو وقعت كل صورة بلاغية بفردها، والموسيقى في الشعر هي كيفية استخراج الشاعر واستحداثه لتشكيلات موسيقية بلغة قد تدخل في العروض أو لا تدخل. ونرى صوراً من ذلك لدى حسن فتح الباب عصادها المجاز والصورة البلاغية، لكنها تتجاوز التشكيل والاستعارة إلى مدى بعيد.

نم إليك السواعد
من ماردين عراة قرابين للنيل
لابن الله غراءة ملائين
تجمع أشلاؤهم بعضها
يبحث الفرع عن جذره، الجذر
يبحث عن فرعه يابنة النيل
هزى إليك بجذع الوليد
ولا تخربى الفرع لذلة لثم الجذور
يتوهم بعض الدارسين أن الصورة الشعرية هي
الصورة البلاغية، وليس هذا صحيحاً. ويتوهمون
أيضاً أن الموسيقى الشعرية هي الأغاريف وليس



ملف

١٣

قصائد من فتح الباب

العشاء الآخر

أنقذه الموت للصبية الشاردين
تدفني أحجارها بعضها
يضاجع ريش الطيور الصغيرة
أشلاءها
على عربات الهزيع الذى قد تبقي
من الويل والليل، وشوشة النار،
خشخشة العشب، حشرجة الشمع
والدمع
ينكسر المنحنى، يجهش الصمت
إن الرياح تنماز عنى عريها..
جوعها .. جرمها
الصبايا المثنايا المرايا تطل باشدائها
أعتلى سادرا وهجها .. ثلجهما
والطيور المهيضة تحمل أغلالها
تراؤنى للعشاء الآخر

نوافذ عينيك فى الحلم
قاطرة الوقت ، طيف قرينى
يساورنى
تفوز الريح للفجر بين حنایا
الصبايا المرايا
خفافا على عربات الإياب من
الشرفات
على النيل تحت الفنادق يشهقن ،
ظمآن ،
يزفرن وجدا إلى سرر الحب
كانت تموج على الطنف المخللى
النوافير
تشدو العصافير باللذة المشربة
بين الحرائق والظل .. أوصفة
الرعب



وراء نوافذ عينيك، قاطرة الوقت،
أشرعة الموت ، أقنعة الشعب
المستخف
بنوجاعي النازفة؟
لماذا أراني مازلت مستخفيا
طللا عانيا ، عاري القدمين؟
ويشهق بي النيل ، يزفر ناي
الطيور الصغيرة
تدمى بأشواكها الجارحة
مناقيرها الراءفة
هو الصل ينداح، حدباء محمولة؟
تراها سماميدر قبو الجنون؟
ترها خطأ الترى اللعن؟
وقد غاضت الكأس، فاضت عيون
وحان عشائى الأخير

تقول الرياح اللواعق : هيئ لنا
المجتني
لى الوبيل والفصل ، لى البدء
والمنتهى
تقول الخطأ العاذرات : تعال
أنا حبك المشتهي، أنا لك
فأاجفل ، تسلمني للعراء الطيور
الطريدة
أرتد ظلا لأنسلاتها
وتولد لى في الضحى نجمة جانحة
أنا البشري العقيم
ويحرستنى الرعد ما بين صباره
وقبة نائحة
تطاردى ذكريات العشاء الأخير
- -
لماذا أراني فى الحلم مستخفيا



أحداق الحياة

والمفنون يبيتون جياعاً في العراء
ثم لا ينفض إلا الأجراء
غير أن الريح ترعى في الرماد
ويكون المستحيل
حيثما تلوين أعناق الفصول
لا تموتين .. ولكن ترجمين
لتعودى من جديد
ها هي الأبواب تترد
ويشتت أصحاب الامكنته
واستباق الأزمنة
يا جيادى فامتنطى الريح الأخيرة

يا جيادى فاتك الركب
ولكن الفصول
ووقفت بين الحياة السود ..
والليل ارتمى بين الحواضر
وأتى الصيف فكانت شمسه جرحا
وكان الناي أحزان مسافر
آه يا طير الشفق
صائحاً من حول أحداق جيادى
جئت من قبل مواعيدك في الفجر
فعشاك الغسق
...
يا جيادى لا تراعي
تجمد النيران في المذبح يوما



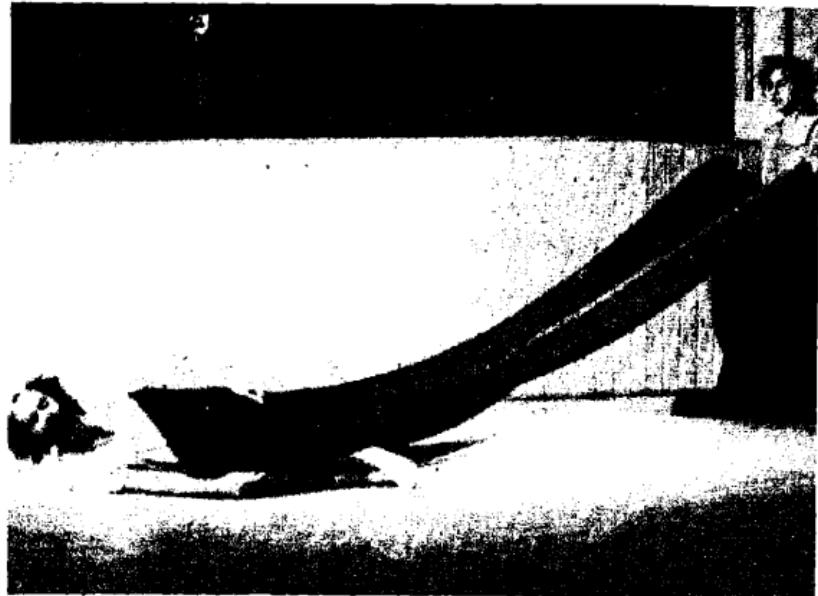
وكنت قد ألبست زينة من الثياب
حملتها .. صاح بانى ناصح رفيق
لأن موكب السلطان كان فى الطريق

هرولت أفسح الفضاء لل بشير
تشبثت عصفورة شاردة بخطوتي
لتجلتى الحائط المعلقة
من كوة تطل من أقدام عسكر الأمير
ذكرت أننى أسير
وددت لو علقت فى جناحها الكسيراً
لو أننا معاً نطير
نطير قبل أن ترانا أعين الصقور

مسافر إلى الشمال
زهر من اللوبس .. حزمتا شعاع
مسافر بلا متعة
القى بي القطار فى محطة
محتشدة

رأيت فيه من رأيت غيره أن من
بحثت عنه لم أجده !!
أشار لى حمال
لآخر الذى طواه فى يمينه
أسلمه يدى .. أعادها إلي
ولاح لى كتاب موتنا على جبينه !!

لazt بکفى طفلة



ومن شرائط ملوثة
كان ينوء كاهلي بها
وقلبي كان عاريا
غارة منقوفة
تحملها مياهم ... تئى بها الرياح
نزعت شارة الإمارة
وسرت في طريقى الليلي
محمولا على أنفاسهم
خلفى سواقىهم
وسائل الصمت من عينى جوادى
من عيون الليل من تهم المرأس
يسألنى عن طائر الصباح

طاردنى ظلى .
فجئت فى (دورية الليل)
أنفاسهم خابية
كانت شواطا فى حصار الشمس
تلجم استباقنا على الجياد
وارتياضنا على المغاف
والآزمنة الخضراء
كان خيالى مقعدا .. طرفى جسيرا
لأننى حين أمرت ما أطع
لم أكن كما أريد بى أميرا
نصبت نفسى راعيا أجيرا
القيت ما حملت من سن

معزوفة شجية

(إلى روح الأستاذ الدكتور الشاعر على البطل)

فشتئت أن تلacci الردى
ولا تعانق الهوان

رحلت أم رجعت؟
سررت في السبع الطياب

كيف لهنى الأرض أن تضم مشعلاً
يهدى السراة المسادرين في المفاوز
المضلل

تجدل السؤال
تنشد السلوان أم مللت
شحدت للبداية النهاية الميلاد
والنشور هل أشتقت؟

تدعمه الرغام في أوج السنما الوهاج
وتجذوه السراج؟
هل هي ضجة حتى تقوم
من كهفنا .. أصفادنا المغللة
أيدينا .. رقبابنا .. آمالنا المشتعلة
أوهاماً المخامر
رفاقتنا المنثورة في ستابك الجياد
والجلد
والنخاس والجباه الفجرة؟
هل هي ضجة حتى نفيق
فننقض السهام عن عينيك
نوقد الظلام
نحرق الخيام فوق الراکعين
البررة!!
والقابعين في العظام التخرة؟

يا أيها النجم الغلى
منارنا المفارق الشجي
قيثارنا الشانى الندي
لم الرحيل في الصحبى يا صاحبى
وبيننا على الهوى ميعاد؟
ورودة الذكرى؟

عشاؤنا الأخير أم بطاقة البريد؟
الشوق والأمانى العذاب والوداد؟
تراك قد سئمت رجع صوتنا الكليل

صورتنا المغيبة
 أحلامنا الغاربة المفتربة
عيوننا الهاربة المنطافتة

أثوابنا المهرئة
أعلام مجданا المنكسة
بساطنا الأحمر في المطار

والطائرات الصدئة
معبدنا الخاوي المزار
غرباتنا المقدسة
أقدسنا المدنسة؟
والأنبياء الكذبة؟
أبراقنا الملتبسة؟

رحلت عن مدينة السراب والخواء
أم رجعت
إلى حدائق الحقيقة المعلقة
خلف السموات العلا
بين السديم والرؤى المعانقة

عصرنا الجحيم

 يا أيها الثنائي المغادر القريب
 الطائر العانى الغريب
 نم فى أمان
 يا أيها الجمع الأحد
 إنى قريب من قريب
 لتحد
 حتى أراك
 مدد
 مدد

 رحلت أم رجعت؟
 لك الخلو
 لنا الشهاد
 تشابه الضدان فى دمى
 وما اهتديت

أطياافها مرتفقة
 على شفا الأعراف
 يا بليبلارف على جناح
 فى قبضة العاصفة الجنونة الرياح
 مسنونة الأسياf والرماح
 وحدك طيرا معنا بلا ضفاف
 وغاديا بلا رواح
 وحدك لا تخاف
 لأنك الم GAMER الطواف
 بين البحار السبع والأرضين
 والنجمون
 مسائلها عن آية اليقين
 للبشرى الجائع العقيم
 منقبا عن آلة الزمن
 تهوى على رؤوسنا المكالله
 بالحلم والراية والنشيد
 فتختلف العذاب والأرجاع والدموع
 للفارس المناضل البهي
 والزاهد العانى الوديع

أبريل ١٩٩٧



 طوفت ما طوفت هل رأيت
 غير انطفاء الأنجم المنتشرة
 وocrخة المآذن المنتحره
 والمدن المصلوبة المشتجرة؟
 نزفت ما نزفت هل عرفت
 إلا مجاهل الريوب وانتصار القتلة
 وحيرة الغريب في القوافل المضللة
 والأرض من جراحنا تسقى
 ولا تمل ولا تثور
 أين ترى تحضى دماء الشهداء؟
 هل تشرب الأرض النجيع؟
 يا طالما مضيت
 سألت أو أجبت
 سيان .. هذا عصرنا الرجيم

والأغانى وطن

كالمدى كالردى كالجنون
غير أن الذى لن يكون
أن تكونى عذاب السجين
ومرايا السنين
بين غاويين أغروا بنا قاتلين
من يقايا زيانية غاربين
أطمعونا رياح السموم
أسلمونا لصوص السفين
ومضوا حاشدين
دم عن أجير
دم طفل ضرير

واقف أرتقى صهوات الرحيل
عاذ وتر الهاربين
ـ بين رمح الفضاـ
ـ وحراب النخيلـ
ـ سيفى المتنضىـ
ـ فارس فى الغيبـ
ـ رحمة .. صوبى طلقةـ
ـ فى الشتات .. الجحيمـ
ـ قبل أن تنطفىـ
ـ ذكريات سهام العيونـ
ـ ولیالى الشهاد الجميلـ
ـ وتتعود الحقيقة إفكا وتقدوـ
ـ بمحيرتنا جثث الأنبياءـ
ـ والأناشيد جوفا هواءـ
ـ مطرا راجفا فوق ربع خواءـ
ـ شجرا زاحفا باحثا عن كفنـ

أقبلى .. ليس هذا السيد
شرفه العاشقين
ليس مأوى العصافير بين النجوم
واستظلنى بعض قديم حريم
بعض ريش وطل
نفحه الياسمين
علنا بعد هذا الوجود العقيم
والسماء الطلل
تلتفى فى احتضار الشجن
فى اختصار الوطن:
للنشيد الضحى
والمساء نجاوى .. قبل
حاملات القرابين تحدو
طبيور الأمل
والذى لم يزل حلمنا
كلما طوقتنا الأفاعى أهل
فرسا جامحاً.. ألف حبل
جيلا عاصما
جين أهدى لنا حينا
أجاوبته الحنايا سلاما
لك العشق والشوق يا نيل
لا ترحل

لك أن تنشقي
عيق الناعمين
لك أن تتشدقي
غير ذكرى الحنين
جلوة مرة لا تهون

يضيء يدي .. القوام المثير رقصة الطائر المستطير تحت غيم الرواح ملأت مقلتك علينا المطار مرحًا شاجياً .. قمرا ساجيا شجنا لاهيا .. أنجما نجمًا حالما خطوات قمار واستبد الحصار عزنا بوحنا .. فالحوار قصة .. لغة لليلدين .. العيون .. الشفاه واستضاء المدار الفصحى بيننا ضحكات .. دموع حرار وأنت أنت - تحت الندى والرحيق - نهب أيدي الفراق ظل نجم هوى وبقيا جراح .. محاق .. عناق وطوق النجاة يغلل أعناقنا تاحلات ووكر الأفاعى اعتلى موطننا	الجليد المحن للضمير المولات والجحيم الشتات *** كيف أمست دماء حروفى التي أودعتها شجيرتنا في الحديقة كنزا يدك؟ أترى أنسىت تحت قصف الرياح وغدا خافقى قبضة من سعاد؟ أم ترى أدركك شهرزاد لفحات الصباح فاستحملت حروف دمائى بكف الليالي رماد وقصيدى نواح حفنة من لخان ووعاء الزمان الخنون لهذا؟ أم غيرك رجيم أضرم النار في كنزا المشتباح أضرم النار في دمى .. واسترار؟ نحن عبء الهوان ورهان جوارى الأمير فوق أطلال هذه القرى النازفة إن أوهى البيوت سكن العنكبوب
قمرى موغل فى السرار نجمتى دهشة وانتظرار زهرتى لست أنت .. أنا زهرتك كلما قربتها يدك انشئت نحو هذا العبير المصبور من رواب تسمى وطن وردة فوق قبر الزمن وردة للعشاء الأخير	فاهبطى من على ربما بللت خدك المستهام الأسيل أدمع الأمهات فارتضيت الرجوع إلى الذكريات يوم كانت لنا تزام ثورة تحقق المدن المترفة وتغنى الفدائى لحن السلام ذكرى بي الطريق "العنان الأخير" الصباح رقة الفاحم المتهدل فى الكتفين
****	****

أين أنت التي رحلت كي يقيم
طيفها في السهاد
صيفها في شتاء الرماد
رحمت كي يعود الحنين
زاد مضنى فقير
في ليالي الخريف القrier
شعلة في الزمان الضرير
مرفأ للشروع الغريق

يا زمان الخللين أقصر .. لقد شاقنى
الشجو
إن المنيات شجوا حياه
والأمانى التى روادتنا صلاه
والأغانى سماء.. رواب
يدان لام تناغى وليدا
شراع على النيل .. منديل حب
وأنصاء ناي بعید
وطن

٤ يوليه ١٩٩٢

طفلة ما تزالين ؟ أم
بعد عشرين شبب قلبك ما اغتنالنى
ورمانى هشيمما لديك
تحت عصف الرياح الواقع بالحب
نارا

وبالنار بردا سلاما
لقلبي ودارك ليست قرارا
ودارى أمعنت فيها فرارا
لألقاك وهما وهما
وتلقى خيالى الذى عاد حلما
يناجى فضاء الضليل
رجعة المستحيل
والبلاد التى أورقت فى يديك
تضاجع أعداءها
ثم تلقى بنا للسراب
وتقيم علينا صلاة الغياب



غنى يا حمام الغيب
دموعة تستضئ عليها الليال
شمعة .. وردة للحبيب
غنى فاصلنا نازفا
وأصالا للوجيب
عاذنا راعفا بدماء الحنين

ملف

م

حسن فتح الباب:

سيرة قصيرة

- * من كتاب الشعراء المعاصررين وأحد رواد حركة الشعر الحر في الخمسينيات، أولئك الذين أسسوا البنية الجديدة للقميدة الحديثة ، وقد بدأ ولائزال مناضلاً تقدمياً ملتزماً بقضايا الحرية والعدالة ، الاجتماعية والتقدم.
- * ولد ونشأ في حي شبرا بالقاهرة من أسرة رقيقة الحال وفي وسط شعبي مفعم باللمسة والبطولة.
- * واصل رحلته التعليمية حتى حصل على درجة الدكتوراه في القانون الدولي من كلية الحقوق بجامعة القاهرة.
- * تدرج في مناصب الشرطة حتى رقى إلى رتبة لواء ثم أحيل إلى
- * شارك في كثير من المؤتمرات واللتقيات الأدبية والسياسية في مصر والخارج . واستوحى من رحلاته وبعثاته العلمية في الخارج كثيراً من اشعاره.
- * عمل في سلك التدريس الجامعي في مصر والجزائر التي اتخذها منفى اختيارياً بسبب اختلافه سياسياً مع النظام الحاكم في السبعينيات.
- * عضو اتحاد الكتاب ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة ورابطة الحقوقين الديمقراطيين في باريس وعديد من الجمعيات القانونية والسياسية وعضو منتسب في اتحاد الكتاب الجزائريين.

الدواوين الآتية: -

حسن فتح الباب

صدرت للشاعر

- ١ - من وحي بورسعيد - القاهرة - ١٩٥٧
- ٢ - فارس الأمل - القاهرة - ١٩٦٥
- ٣ - مدينة الدخان والدمى - القاهرة - ١٩٦٧
- ٤ - عيون مثار - بيروت - ١٩٧١
- ٥ - حبنا أقوى من الموت - القاهرة - ١٩٧٥
- ٦ - أمواجاً ينتشرون - بغداد - ١٩٧٧
- ٧ - رؤيا إلى فلسطين - دمشق - ١٩٨٠
- ٨ - وردة كتلت في النيل خباتها - تونس - ١٩٨٦
- ٩ - مواويل النيل المهاجر - القاهرة - ١٩٨٧
- ١٠ - أحداق الجياد . القاهرة - ١٩٩٠.
- ١١ - كل غيم شجر .. كل جرح هلال - القاهرة - ١٩٩٢-
- ١٢ - محاكمة الزائر الغريب (مسرحية شعرية) دمشق ١٩٩٤
- ١٣ - سلة من محار - القاهرة - ١٩٩٥
- ١٤ - الخروج إلى الجنوب - القاهرة - (تحت الطبع)
- ١٥ - حرارة المجدل (سيرة ذاتية في قالب شعرى) (تحت الطبع).

* بدأ مسيرته الشعرية والأدبية منذ الأربعينيات ونشر إنتاجه في معظم المجالات والصحف والإذاعات المصرية والعربية.

* صدر له ثلاثة عشر ديواناً شعرياً أولها (من وحي بورسعيد) ١٩٥٧ وأحدثها (سلة من محار) ١٩٩٥ صدرت في القاهرة ودمشق وتونس وبيروت.

* كتب مسرحيتين شعريتين من وحي الميثولوجيا الفرعونية في أوائل الخمسينيات أذيعت إحداها ولم تطبعا حتى اليوم، ونشرت له هيئة الكتاب ١٩٩٧ مسرحيته الشعرية (محاكمة الزائر الغريب).

* تقليله في إنتاجه الشعري روبيته لهوم الإنسان وأحلامه في سبيل وطن أجمل وعالم أفضل بلغة متوجهة ذات تقدبات حداثية ومسحة درامية.

* ترجمت مجموعة من قصائده إلى عدة لغات أجنبية ، وخصص اتحاد الكتاب العرب بدمشق ملفاً له في سلسلة (الأعلام) .

* له ثمانية كتب في النقد الأدبي وخاصة في الشعر ، وعدة مؤلفات في مجال تخصصه العلمي ، وكتاب في السيرة الذاتية بعنوان (أسمى الوجوه باسمائها).

* وقال الدكتور محمد متدور: (استشرعت نظرى بين قصائد الشعراء الذين يكتبون الشعر الحر قصيدة حسن فتح الباب "دم على البحيرة" إذ تتحقق فيها مقومات هذا الشعر ولاسيما العنصر الدرامي، ومتمتاز بالقدرة على التعبير بالأسطورة عن الواقع).

* كتب عنه الناقد الدكتور رشاد رشدى: (يهمنى شعر حسن فتح الباب بطابعه الفنى والإنسانى.. إنه شاعر

مسرح

م

فى الدورة التاسعة لمهرجان المسرح التجريبى:

التجريب: أسود وأبيض

نورا أمين

للمهرجان حول المسرح النسوى، وذلك من خلال محورين تمت مناقشتهما فى اليومين الثانى والثالث من المهرجان، الأول عن الكتابة النسوية الدرامية، وأدارته الدكتورة والناقدة منى أبو سنة وشاركت فيه الكاتبة المصرية فتحية العسال ونادية البناوى وليلى عبد الباسط ورفقاً وجدى، ومن الدول الأجنبية ليندا فيتزهونز (المملائكة)، وماريا دي لاورث (تشيلي)، وكارين مالبيك (أمريكا)؛ وحليمة طحان (الأرجنتين). أما المحور الثانى فدار حول التجريب فى فنون الأداء وأيات العمل فى فرق المسرح النسوى أو المسرح الذى تديره المرأة، وأدارته الناقدة الدكتورة نهاد صليحة، وشاركت فيه من مصر المخرجتان داليا بسيونى وكارولين خليل، ومن لبنان سهام ناصر،

انعقد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى هذا العام فى الفترة من ١ سبتمبر إلى ١١ سبتمبر على جميع مسارح القاهرة، حيث شاركت حوالي ٤١ دولة بعروضها فى المهرجان، بينما اعتذر دول أخرى عن المشاركة على الرغم من أهمية وجودها الذى فرضته فى الأعوام السابقة للمهرجان، ومعظمها دول عربية مثل البحرين التى حاز مخرجها عبدالله السعداوى من قبل فى الدورة السابعة للمهرجان على جائزة أفضل مخرج عن عرض «الكاميرا» لفرقة مسرح الضوارى بعد مداومتها - لمدة لا تقل عن ثلاث دورات - على تأكيد حضورها الفنى الفعال. ومثل المقرب وفقطين. ودارت فعاليات الندوة الرئيسية المصاحبة

وروبرت بروستين من أمريكا، وكاترين بادي من فرنسا، وماريانو ريجيللو من إيطاليا، وفلانريبر ستانيفسكي من بولندا.

وتحل أهم ظاهرة مرتبطة بالهرجان التجريبي هي العروض المسرحية التي تقدمها الفرق المشاركة وما شهده من إقبال جماهيري، ومن حركة نقدية وإعلامية، ومن مناقشات فيما بين البعددين المسرحيين تثير الحياة الفنية وتتعشش تبادل التجارب والرؤى. من هذه العروض العرض المصري «أيام الإنسان السبعة» المستوحى من نص بنفس العنوان لعبد الحكيم قاسم، إعداد د. سامي مهران وإخراج ناصر عبد المنعم، الذي فاز في الدورة السابقة للهرجان بجائزة أحسن مخرج عن عرضه «الطرق والأسور» الذي استوحاه نفس المعد عن رواية يحيى الطاهر عبد الله.

والعرض يطرح العلاقات الإنسانية التي تتشاء خلال حركة الموالد الدينية فيما بين الوافدين من القرى والنجوع، وأولئك المقيمين، كما يطرح حالة طقسية فريدة وضاربة بجذورها في التراث الشعبي المصري، وهي حالة تم تجسيدها بشكل رائع في وكالة الغوري حيث كان الموقعاً اختيارياً ناجحاً ومشاركاً في توليد الحالة المسرحية وتشكيلها الإخراجية والمشهدية، وعلى الرغم من تميز هذا العرض واعتباره نفمة مغایرة لما تبدو عليه العروض المسرحية المصرية الأخرى، إلا أنه لم يبن أية جائزة من جملة التحكيم في المسابقة الرسمية للهرجان، وكذلك كان الحال مع عروض أخرى أثبتت نجاحاً جماهيرياً ساحقاً، مثل عرض بلغاريا «البيضة»، الذي قدم أيضاً في وكالة الغوري، وهو عرض يجسد حكاية الإنسان مع لعبة الحياة، على اعتبار أنه مشابه طفل تراوغه الحياة ويراؤ غها، وبين هذا وذاك يتشكل وعيه بها وبنفسه وبالآخر الذي يشاركه إليها. وعلى مدار

ومريم مايلبلي من تشايد، وجيفوفانا مارنييللي (إيطاليا)، ورجاء بن عمار (تونس)، ونائلة الأطرش (سوريا)، وداخليل كاريتو (كوبا)، وزوفيا كاليسبيكا (بولندا).

أصدر المهرجان هذا العام ستة عشر كتاباً من ضمن فعالياته، شملت أعمالاً مترجمة عن المسرح النسوى، مثل «إعادة قراءة نسوية للمسرح الأمريكي الحديث» تأليف مجموعة من الباحثين وترجمة سامح فكري، و«الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة» لجانيت براون وترجمة تامر عبد الوهاب، «التجريب في مسرح المرأة» لسوزان باسفيت وترجمة د. سحر فراج، و«نصوص من مسرح المرأة في بريطانيا» لشارلوت كيتلوي وترجمة سنا، صبلحة، و«فلتححدث عن المرأة» لفرانكا دامي وترجمة أمانى فوزى، و«مسرح النسوى» لهيلين تيساور وترجمة د. منى سلام، و«نصوص من مسرح المرأة في الولايات المتحدة» ليوليا مايلز وترجمة الحسين على يحيى.

وشهدت أعمالاً أخرى عن تياترات المسرح المعاصرة في العالم، مثل «منهج أو جستو بوال في المسرح» تأليف أو جستو بوال الذي كرمته المهرجان هذا العام (ترجمة نورا أمين)، و«ألعاب للممثلين ولغير الممثلين» لنفس المؤلف صاحب منهج وتيار مسرح المقهورين (ترجمة الحسين على يحيى)، و«ما بعد الحداثة والفنون الأدائية» لنك كاي وترجمة د. نهاد صليحة.

وكمعادته كل عام قام المهرجان بتكرير عدد من رواد العمل المسرحي في دول العالم، جاء على رأسهم الفنان المثل القدير المصري حسن عبد الحميد، والمخرج والمنظر المسرحي البرازيلي أو جستو بوال، وإميليو كاريليلو من المكسيك، وأنطوان كرياج من لبنان، وروضا درية من تونس،



بأرض الأبرار». وهو عرض يقسم على الأداء المحركي وليس الكلامي، ويتميز بجانبين، أحدهما أنه قائم على مادة ارجحالية جماعية، فالفرقة لا تضم العرض ثم تنقله إلى المؤذين، بل هي تشركهم في عملية خلق العرض وتحديد مسار أحداثه، بل هي تعتبر حياة المؤذين أنفسهم وموافقهم من العالم بمنابع مادة للعرض المسرحي، وهو الجاء يات شائعاً بدرجات متغيرة في المسرح الأوروبي المعتمد على التعبير المحركي تجديداً.

أما الجانب الآخر المميز لهذا العرض كما يتضمن من عنوانه، فهو رؤيته الساعية إلى حل التناقض الظاهري ما بين العقل والجسد، أو اللوغوس والإيروس، وهو تناقض عمل الثقافة بطريقة غير مباشرة على ترسيخه خلال التعامل مع الظواهر الإنسانية على أساس قسمة ثنائية للإنسان، فالعقل في ناحية والجسد في ناحية أخرى، ويشينا فشلنا انقسام الحس البشري على نفسه وكأن المرأة تحبس الشق الجنسي، والرجل يجسد الشق العقلي، وكلما تباعدت الفجوة ما بين عقل الإنسان وجسده، زادت المسافة ما بين الرجل والمرأة، وما بين كل منها ونفسه. وهكذا يدور العرض من خلال ثلاثة ممثلين (رجل وأمرأتين)، أحدهم غارق في تزاولات عقلية وشبه منفلق على ذاته، ومحظى «بدوية» تدور في دواوير وكأنها هائنة بلا أرض، تعتمد على جسده لإيجاد الطريق والتعرف على ما حولها، لكنها دوماً تفشل وتبدو كالأعنقى الذي يبحث عن يأخذ بيده. حتى تأتي الشخصية الثالثة التي تساعد هذه الأخيرة على اكتشاف جزء فعال من نفسها كانت تجهله، وتعمل العلاقة ما بينها وبين الرجل تلتئم فيبخرج هو أيضاً من عزلته وأزمته. وقد شارك المخرج ذر الأصل العراقي في تقديم العرض من خلال المؤثرات الصوتية

ساعتين تقدم لنا الفرقة البلفارية التي تضم حوالي عشرة ممثلين وممثلات، مشاهد مصممة على هيئة ألعاب مستخدمة فيها إما أدوات لعب كالحبال والكرة اعتقاداً على تشكيل حركة نابع من تراث هذه الألعاب، وإما مستخدمة فيها كلمات وعبارات بل وأغانيات قصيرة بلا موسيقى تتلک التي يتسبّلها الأطفال في تمثيلاتهم وألعابهم الكلامية. من هنا غلت على أداء الممثلين السمة الطفولية لاسيمماً في علاقتهم بالجمهور الذي تبادلوا معه الحوار في بعض المشاهد، بل وشاركوا أحد أفراده رقصة رومانسية في مشهد آخر.

تفوق العرض على مستوى قوة روح الفرق الذي قدمه كطفل ممتد، وعلى مستوى بنائه الإخراجية التي خلقت مساراً متساماً - رغم ما بدا من استقلالية كل مشهد عن الآخر - منذ البداية التي يعيش الممثلون فيها على بيضة يخافونها لأنهم يجهلونها ومن ثم يحاولون احتواه خوفهم تجاهها بشيء رقصة طقسية لها تبدو فيها البيضة كإله بدائي مجهره الهوية، وحتى النهاية التي تجيء، وداً أو صدى على مشهد البداية، حيث يقومون جميعاً في نهاية رحلة التعرف - وفي لحظة تالية للزورة «تضريحهم» - بفتح تلك البيضة كل على حدة وكأنهم خلال اكتساب وعيهم قد فضوا الوهم والقدسية المتعلقة بالحياة، ومن ثم أقدموا على قتل أنفسهم خلال نقاً هذه البيضة التي ترمز أيضاً إلى البنية الدائرية المتكررة في الحياة والزمن من خلال شكلها شبه الدائري، ولعل كسر هذا الرمز المادي المأخوذ من الطبيعة هو تجسيد لكسر دائرة التكرار والتنحيط وما يصاحبه في العلاقات الإنسانية، ولو كان ذلك يعني وضع النهاية بالموت.

ومن العروض المهمة الأخرى عرض بلجيكي «أرداف وعقل»، الذي ظلم في المسرح المكشوف

المثقفة المرتبطة سنوياً بمشاهدة عروض المهرجان. أما الفرق التي حصلت جوائز لجنة التحكيم فهي: استراليا، والجزر، والجلسا، وألبانيا، وإيطاليا، حيث حصلت الجلسا على جائزة أفضل عرض مسرحي عن مسرحية «٧٠ غر هيل» التي قدمتها فرقة المسرح غير المحتلم، وهي مسرحية تعتمد على فنون الحكى والعرائس وخياط الظل التي هي فنون شعبية بالدرجة الأولى في تراث الفرجة العالمي. وينور العرض حول حادثة من السيرة الذاتية للمؤلف (والمخرج والممثل)، ألا وهي لقاوه بشيع في طفولته زاره مرة واحدة في بيته فقلب المكان رأساً على عقب، وأتاه جميع المعنوانات المغاربية من ناحية هذا الطفل. ويحمل العرض عنوان منزل الطفل أسا له، كما يتخذ من معمراه فضاء له، ومن جديد يستخد الأداة سمة طفولية كالعرض البليغاري (وكالعرض المجري أيضاً)، لكن هذه المرة خلال مفردات شعبية تعتمد على مهارة وتقن فاقدين من المؤدين الذين جعلا من فضاء العرض ساحة تعبر عن الحركة والأصوات والشخصيات، على الرغم من أن عددهم لم يزد على ثلاثة. وهكذا، ومن خلال اختياره لهذا النسق المسرحي لتجسيده هذه «المكانية» المرتبطة بالخيال الطفولي في العالم كله، أدركنا علاقة وطيدة ما بين هذه المرحلة المضاربة من الخيال الإنساني والفن (مرحلة تشكيلات الطفولية وعراها)، وما بين أنماط الفرجة الشعبية التي كانت بمثابة مقدمات لإبداع مسرحي أكثر تعقيداً ظهر فيما بعد، وذلك كما لو كانت هذه الأنماط تعبيراً ملازماً - في أساس نشأته - للوعي البشري بالعالم وللتتفاعل معه.

أما استراليا فقد قالت جوائز أحسن مثل على الرغم من أنها قدّمت عرضاً لم ينجح في ذلك شفاته إلا صفة النقاد والمسرحيين في المهرجان،

والسمعة التي كان يقوم بها أمام الميكروفون دون آية أدوات موسيقية، وعلى الرغم من الإحساس التفريبي الذي شعر به المفرجون مع بداية العرض بسبب غط الأداء والأصوات (التي شملت فقرة من إحدى قصائد بدر شاكر السياب) والملابس، بل والحالة الغارقة في الطقسية والوجودية (التي أحيبانا ما تبعد عن المنطق المسرحي المعتاد للـ «فرجة»)، إلا أن التأثير العام للشحنة الشعرية من قبل المؤدين، والجهود البدنية الضخم المذهل الذي يذللوه، تجحا في استقطاب انتقام الجميع حتى النهاية، وفي التقارب ما بين توقعهم للعرض وما قدّمه من مدهش وغيرت على مستوى الشكل.

كذلك يرب العرض الهولندي «الأوركسترا» رغم عدم التفات لجنة التحكيم إليه بعثاته. والجميل في هذا العرض ليس كسوته من العروض القليلة المعتمدة على نص درامي (هو مسرحية بنفس الاسم بجرون أنوري)، وإنما كونه عرضاً موسيقياً فكاهياً يثبت من ناحية قيمة الفكاهة ويجيئها وقدرتها على تجسيد أفكار فلسفية تصل إلى التفريح البسيط، ومن ناحية أخرى يؤكد استمرارية النسق الموسيقي الغنائي من العروض وعدم اقتصراره على مجال المسرح التجاري الراقص. في الغرب أو في البلاد العربية، فالـ «أوركسترا» تنسج أحدهاتها اعتماداً على شخصيات تعمل في فرقة موسيقية في أحد المجتمعات، وتتعامل فيما بينها خلال الشفارة الموسيقية فيتبدل تعبيرهم عن أنفسهم شكل الأغنيات التراثية المشهورة في مجال الحب وعلاقات الرجل والمرأة، ومن هنا تصبح الأغنية والموسيقى جزماً عضواً من البناء الدرامي للعرض ولمسوار شخصيه. استقطب العرض أكبر عدد من المفرجين تقريباً، وأثار إعجاباً تلقائياً أبعد من التقدير النقدي للنخبة

الختمة والقدر، وراحت خيبة المسئر الكبير في الأورا تنقسم إلى دوائر في الخارج ودوائر في الداخل، واتخذت حركة المثلثين الهندسة الدائرية نفسها مع ذيكر وملابس عتيقة تجعل الشخص أقرب إلى أيقونات للبشر بدلًا من أن يكونوا أناساً من لحم ودم، مما انطوى على نزعة تجريدية عالية ترتبط بهذا النوع من المسرح. وأشارت توقعات عديدة لحصول «الهبوط» على جانزة أفضل تقنية أو سينيغرافيا، إلا أن جنة التحكيم منعها إلى العرض الإيطالي «المتحف المائي» الذي كان مكرساً لاستعراض الإمكانيات الإبداعية في السينيغرافيا لصميمها، ولا عجب إذن أن يكون قد اختار عالم ما تحت الماء موضوعاً لعرضه ومادة له، فقد أعطانا الفرصة للمرة الأولى لمشاهدة هذا العالم التحتي (السرى بدرجة أو بأخرى) فوق خشبة المسرح الصغير بالأورا، وأعاد إبداع عالم الطبيعة المليء بالسرير خلال إسكاتات الأجهزة والإضاءة والاكسموار والملابس، وقبل ذلك كله خلال ذاك القنان وقدرته على محاكاة الطبيعة وإدراكتها إدراكاً جمالياً متنجماً.

وفازت المجر بجانزة أفضل إخراج عن عرضها الراقص «المخدوعون» الذي يوظف الأقنعة والموسيقى الحية فوق خشبة المسرح مع الرقص. وفي الحقيقة إنه عرض يقوم على فن الرقص بالدرجة الأولى، لذلك فأنكاره مطروحة في صورتها البسيطة وبدون تعقيد أو تفلسف، وتدور حول علاقات المرأة والرجل على اعتبار أنها تتخذ شكل اللعبة التي تساعد على مضى الوقت دون تحقيق معرفة حقيقة، فالجميع يتقصص أقتنعه ويقوم بأدواره بينما قلبه مغلق على وحداته وأحلامه الصغيرة. إن العرض لا يقدم لنا تفسيراً لهذه الرؤية، فهو لا يفعل أكثر

على العكس من المجلترا التي وصل عرضها شكلاً ومضموناً إلى الجمبع وحقق أول شروط النجاح الفني، لأنّ وهو الإمتاع الذي لا يحدث دون تواصل بين المبدع والمتلقى. كان عرض استراليا بعنوان «الهبوط» لفرقة هولي هيل، وهو عرض يضم ممثلين (رجل وأمرأة) ويعتمد اعتماداً أساساً على السنغرافيا وما تولده من تشكيلات بصرية في الفضاء المسرحي، فلم يشمل العرض حواراً ولا تصاعدنا درامياً تقليدياً لأحداث أو مواقف، بل استخدم التشكيلات الجسدية والحركية للممثلين كعنصر من عناصر الفضاء المسرحي، إلى جانب الإضافة والموسيقى والاكسموارات، لإحداث إيحادات رمزية أو تأثيرات عاطفية غير مباشرة لدى المتفرج تحمل محل المعنى المحدد مسبقاً أو اللغة الكلامية ذات الشفرة المندارة والجامدة، فالرسالة هنا متعددة ولبيست أحادية، إذ أنها تخضع لإعادة صياغة من قبل كل متفرج على حدة، كما تتدخل مساحات اللاوعي لديه في تلقيه مشكلة رود أفعى بالنسبية لا يجوز اختصارها في شعار أو موعظة خاتمية. لقد حاول هذا العرض (الذى ينتهي إلى تيار رائع جداً في أوروبا واستراليا) يستوحى عوالم من الطقوس الشرقية وأأخذ منعى لغة الصورة، أن يتواصل مع متفرج ليس مؤهلاً بعد لهذه المرحلة ما بعد الحديثية من المسرح، لذلك فقد محولت الفتنة غير المسبوقة التي أراد حلّها مع المتفرج إلى مساحة حقيقة من التعذيب والملل على الرغم من طرحه لشيء تصلح لكل مكان وزمان، وهي نفسها ما طرحت العرض البلفارى بطريقة مفاجئة، إنها تيمة الحياة بوصفها رحلة وجودية، ويديلاً عن سخرية البلفارين وعياراتهم متعددة اللغات وتساؤلهم الملحق عن النهاية وعن المخرج، ركز الاستراليون على ثبرة

مائدة مستديرة بمناسبة مرور ١٠٠ عام على أول نص درامي عربي مكتوب، وكذلك تسلیطه الضوء، خلال هذا التجمع للعرض المتجزء (على مستوى العالم) على ظاهرة التعبير بالجسد، وطفيان جانب التقنية أو السينوغرافية في خشبة المسرح، واستخدام العروض لمزيد من اللغات الكلامية في الوقت ذاته، وهو ما يعكس نزعة إلى العولمة وإلى اعتبار العرض المسرحي متمنيا إلى العالم وليس إلى بلد إنتاجه، وكذلك تتأكد على مستوى المضمنون نزعة مقتصرة بتلك إلا وهي مراجعة الخبرات الإنسانية وعلاقات الرجل والمرأة على مدار الزمن، كالمسلمة الوجودية لخلق الدائرة المتكررة لكن بروح الطفولة.

من رصد الظاهرة وتجسيدها فيها بطريقة موحية لنا بأساليبها وربما بحلولها (ولعل العنوان دليل على ذلك «المخدعون»). . . . قدم العرض إمكانات مذهلة ببطشه ليس على مستوى الرقص فحسب، ولكن في علاقة الرقص بالتعبيرات الشعورية بالوجه وبالتنفس وبالحالة الانفعالية العامة، وهو ما ينفي عن الراقص كونه مانيكانا رشيقا بدون انفعال، وكذلك آثار فكرة يمكن ربطها بعروض أخرى، ألا وهي أن البشر أحيانا ما يلعبون أو يتعلّبون بأنفسهم بدلاً من أن يكون هناك مصدر ميتافيزيقي أو مجھول لهذه اللعبة التي أصبحت فطا عصريا في علاقات البشر وعجاربهم. وفي النهاية يحسب للمهرجان إضافته هذا العام



مسرح

م

فى غوفة الأقنعة

حازم كمال الدين

عليك أن تستيقن بالابتسامة، عليك أن ترتديها، ولا تنس تلبيتها بصبغ الأحذية..
عليك أن تدعك يدك طويلاً ببعضهما لكي تلبسهما لباس الدفء والعصيان..
عليك أن تدرب عضلات ساقيك لكي تبدو حركتك مشبعة بالشوق..
ضع أحمر شفاه لكي تخفي التمزقات الخرافية على شفتيك، إبشر قنينة كذب ترش منها الأحاديث كما الرود، واقتصر لأن الوافدين كثيرون، تعطر قليلاً لكي لا تفوح منهك الـ...
والأفضل، التهم كثيراً من البصل والثوم لتخفى رائحة الغشيان أثنا، القبلات، إشرب كثيراً من

إنهم يخرجون من القبور، ولكنك محكم بالعيش معهم وكأنهم أحباباً، خرق دون ألوان، وتخيل التهمة الأرضة.
عليك أن تشتري بعضاً من الابتسامات، كما من الصبر، خمسة وثلاثين ضرساً، وسبعة قفازات، الأول لكي تتمكن من إيقاف تلك الارتفاعات الربطية في يديك، أما الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع فلكي لا يعرف أحدكم يدك باردة.
عليك أن تخذل من قصر النظر ذريعة لترتدى عرببات على الدوام، عرببات لا ترى الآخر كم أنت لست معه، ولا تنفع ولعلك المسف بالوحدة.

* مخرج عرض: دماغ فى عجيبة .



انتبه !
ستقبله من جبئته، ولكن عليك أن لا تغير
وضعية عنقه المستدير إلى اليسار.

عليك أن تزور قبرك في نهاية الأسبوع، توابل
من الورد ومقالة من الشمس وزرت من الدمع
الساخن.. ارفع يديك.. اذلب قبرك.. تشبت
بالأرض.. لا تخعلها عن أظافرك.. مد الإبهام
عميقاً، عميقاً أكثر.. أيها القرواد ابن القواد لا
تعد للقبر قبل الجمعة، ومتى ما عدت، عليك أن
تنظر بقايا اللحم العالق بالكل العظمى من
الدود، قليل من البترول المحلي بالسكر وأنشر
عليه أغواض الشفاب.. تيقظ، ففي اللحظة التي
ستختفى فيها قرصة الشمس، عليك أن تضيِّع
المجمعة..

عود ثقاب صغير
أشعل الرأس الأحمر
يغريك اللون

يفريك الأسود إذا ارتدى جسد الفتاة، وإذا
ارتدى تلك العربة الطويلة، وإذا ارتدى المقاعد
المطلة من فتحة الباب، وإذا ارتدى لباس التوت
المتحرك ببطء، تخوض يده مقهى الباب كفرasha
وزهرة، وإذا ارتدى حلاً المتقدم ببطء إلى تلك
الكراسي الفارقة بجسدين صامتين، وإذا حشا
الكايسين حتى منتصفها، وإذا حشا العينين
الساكتين أعلى أنف الساق، وإذا حشا ذلك الفم
المفتروح بدعوة إلى القيام، وإذا انتقض باليد
المدورة بالقول، وإذا حشا تلك المسافة بين
الكراسي وباب العريبة، وإذا عبا المقاعد الخلفية،
وإذا عبا صمت المجرزين، وإذا انفلق على
المجددين، وإذا اختفى ببطء في فضاء الشارع
الخاري

الأبيض، وحيداً، يسكن المجددين

المحمر وسرعة لكى لا تخونك الجرأة فى التمثيل
وتفضع رمادك، إشهر كرمك لكى تستطع أن
تطلب ما تشاء، إشهر ودك لكى ترى الآخر كم
أنت طيب القلب، إشهر صلاتك لكى لا يتعدد
الأخر من رفع النخب.. وفى آخر الليل، حينما
تكون وحيداً تربط عينيك إلى اليمين وإلى
اليسار بسامير من صدأ فى السقف المظلم
الرمادي، وتدق قلميك بمسار واحد،
ألطى.. ببطء.. وقوسة.

المصيبة أنك تلتقي بهم وكأنهم أسواء خرجوا
من قبورهم للتو، أو ربما قبل هنفيه، بعد موته
دام قروننا، وما زالوا هائعين يسكن روسهم ذلك
الغبار العتيق، وتهوى قلوبهم ذكريات فقدت حتى
صداعها.

أنت تلتقي بهم على ماضى اسمه الذاكرة. ذلك
أن المرض يجعلك وإياهم فى وطن واحد يدعى
الرهم، هم يلتقطون بك بعد أن نخرت ديدان القبر
كل الذكريات، وما تبقى من الطفولة، وبعشرت
التفاصيل فى مهب الريح كلمات مقتضبة عن
طفولة ما، عن وطن بلا ملامح:

هنا (الآن)؟

تضيع التفاصيل..

ليس ثمة سوى..

ليس سوى جرقة من الأشباح
تضير وتشى أسراباً في فضاء الشارع الحالى.
حسناً ،

سيتوجب عليك القول «مرحباً».

أولاً: ستمسك قبضة يده الباردة،

ثانياً: تقبل شفاهه المتشقة (بعنر) لكن لا
تعلق بعض الأنفية الرطبة الرائحة فى شفتيك،

ثالثاً: تداعب شعره الذى ما فتئ ينمو حتى
التف كحلة بيضاء، على الكتف والصدر والبطن
والقدم،

تحية

ت

قصائد من الجوواهري

اللذان ينحان العراق جنسيته وليس العكس؛
وقدمت «أدب ونقد» في ديوانها الصغير
«مختارات من شعر الجوواهري»، كانت وما زالت
ـ مرجعاً للكثيرين من يريدون العودة إلى شعر
ـ عميد العموديين (مايو ١٩٩٥).

والبيوم، برحيل الجوواهري في أوائل أغسطس
ـ الماضي ـ منفياً في دمشق بعيداً عن عراقةـ . نذكر
ـ القول: الشعر عديد وكثير ومتنوع.

ـ هذه مختارات صفيرة من «أبي فرات»، لعلنا
ـ بها نستعيد بعضاً من نفحات ابن التجفـ
ـ الأشرفـ .

ـ «أدب ونقد»

ـ عاش محمد مهدي الجوواهري قرناً من الشعرـ ،
ـ وعاش الشعرـ العربي مع الجوواهري قرناً من
ـ مسيرة الطويلةـ .

ـ هو، إذن، عميد العموديين من شعراً، القصيدـ
ـ العربي التقليديـ ، لكنه أتقن عمله داخل هذاـ
ـ «العمود» وأبدع فيه حتى اتخذه النقادـ .
ـ التقليديون والمحاذيون على السواءـ . قرينة علىـ
ـ أن الشكل القديم يستطيع استيعاب كل الرؤىـ
ـ الحديثة وكل المواقف الحداثيةـ .

ـ حينما أشبع منذ عامين أن السلطات العراقيةـ
ـ سحبـ منهـ . هو والبياتـيـ . الجنسية العراقـيةـ ،
ـ قالـ «أدب ونقد» إنـ الشاعـرينـ الكـبـيرـينـ هـماـ

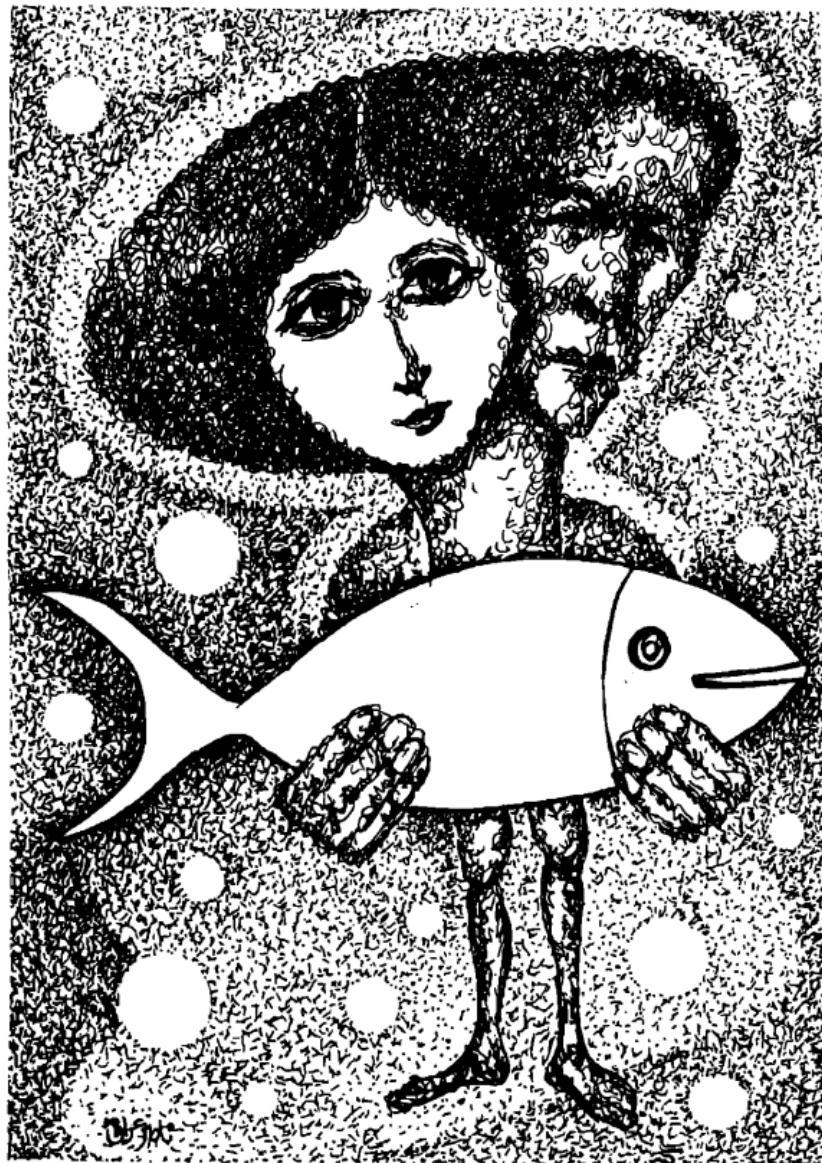
الشاعر

سب من شاء أن تعيش فلول
 حيث أهل البلاد تقضى جياعا
 دواني إن بين جنبي قليا
 يشتكي طول دهره أوجاعا
 ليت أني من السوائم في الأرض
 شرود يرعى القتاد انتجاعا
 لأن ترى عيني الديار ولا تسمع
 أذني ما لا تطبق استماعا
 بعد عشر مشت بطاء ثقلا
 مثلما عاكست رياح شراعا
 عرقتنا الآلام لونا فلونا
 وأررتنا الممات ساعا فساعا
 اختبرنا، إنما أسنانا اختبارا
 اقتتنعنا، إنما أسنانا اقتناعا
 وندمنا فهل نكفر عما
 قد جنينا اجرحة وابنداعا
 لو سألنا تلك الدماء لقالت
 وهي تغلى حماسة واندفعا
 والليلي كلها، لا تجم فيها
 وقر الأيام سودا سراعا
 ليتكم طرم شعاعا جزاء
 عن نفوس أطريقوها شعاعا
 بالأمانى جلابة قدمتوصها
 للمنيات فالمجنون انصياعا
 وادعيم مستقبلًا لو رأته
 هكذا لم تخضع عليه صواعا
 ألها هرقتموني وأضحي
 ألف عرض وألف ملك مشاعا
 أنوحدي كنت الشجاعة فيكم
 أو لا تقلون بعد شجاعا
 كل هذا ولم تصوتوا بروعا
 سلت فيها ولم تجيدوا الدفاعاعا
 إن هذا المتعاج بخسا ليأبي الله

لا أريد الناي إبني
 حامل في الصدر نايا
 عازفا آنا فاتنا
 بالأمانى والشكابا
 البلايا أنطقته
 سامح الله البلايا
 حافظا كل الذي
 مر عليه كالمرايا
 سى، الحال ولكن
 حسنت منه التوابا
 حجز الهم على
 أنفاسه إلا بتايا
 أفلحت في نيرات
 شائعات في البرايا
 يرقص الفتىإن
 غبشت فيه والفتايا
 هو وردي في صباحي
 وصلاتي في مسايا
 معجز تهبيجه
 كل المغترين سوايا
 أدركك ظاهره
 الناس وأدركك الخفافيا

المد يتكلم

قبل أن تبكي النبغ المضاعا
 سب من جر هذه الأوضاعا
 سب من شاء أن قوت وأمثالك
 هما وأن تروحوا ضياعا



إن هذى القوى لهن اجتماع
عن قريب يهدى الاجتماعا
عصفت قوة الشعوب بأرسى
أم الأرض فاقتلون اقتلاعا
أنه هنا الصراع يا دم بين الشعب
والظلم قد أطلت الصراعا

أن تفضلوا عليه ذراها
قل لن سلت قانيا تحت رجليه
وأقطعته القرى والضياعا
خبرونى بأن عيشة قومى
لا تساوى حذاك اللماعا

أرح ركابك
أرح ركابك من أين ومن عشر
كفاك جيلان محمولا على خطر
كفاك موحش درب رحث تقطعه
كأن مغبرخ ليل بلا سحر
يا سامر المدى بي شوق يرمضنى
إلى اللئات إلى النجوى إلى السمر
وياما لعب أترابى بمعطف
من الفرات إلى كوفان فالجزر
فالجسر عن جانبيه حقق أشرعة
رفافة فى أعلى الجرو كالطاردر
إلى الخورنقا باق فى مساجبه
من أين ما ماء السما ماجر من أزر
في جنة الخلد طافت بي على الكبر
رؤيا شباب وأحلام من الصغر
أصطادهن بزعمى وهى لي شرك
يصطادنى بالسنا واللطف والخفر

مشت الناس للأمام ارتكاضا
ومشينا إلى الوراء ارجياعا
في سبيل الأفراد هوا راكا
ذهب الشعب كله إقطاعا
طعنوا في الصميم من يركن
الشعب إليه ونصبوا القطاعا
شحوthem من خائن ويدنى
ومربى شحن القطار المتعاعا
ثم صبوهم على الوطن المنكوب
سوطا ينشاع منه التياعا
خدمت عيقبة طالما انتجهت
لنلقى على الخطوب شعاعا
وانزوت في بيوتها أدباء
حطمت خفية الهوان اليراعا
مل دور العراق أفتلة حرى
تشكى من الأذى أنواعا
وجهود سحقن في حين
رحت منها البلاد انتقاما
فكأن الأحرار طرا على هلى
النكايا تجمعوا إجماعا

خلّي ركابك
خلّي ركابك عالقا برکابي
قصر الطريق يطبل في أتعابي
سأضم في قبرى لتونس وحشتي
رعش الشفاء ورجمة الأهداب
ما كنت أحسب أن طارقة النوى

إناري أنفاس حبسن على الضيم
كيل للشر بالصاع صاعا
واستعيني بشاعر وأديب
وأزليعنى عما ترين القناعا
هيجو النار إنها أهون الشرين
وقعا ولا تهيجوا الطياعا

صرف الربيع برغمه نظما
عن كل ما جرت الدماء به
مادق من شيء وما عظما
عن دورة الوجه التي انسحبت
وجمال هبكلها الذي انسجمما
نقطت به شفقات زردا
بألل ما وعت الشفاء فما
جمع الشتات يعمر مرشهده
عيق الربع وينفع الضربما
عن روعة التهدين خلتها
متوزعين إذا هما التاما
عن كل ما فيها وأحسها
خلت معانى لم تجد كلما
حتى لا يحصل أن تم يدوى
لتتجدد القرطاس والقلما
عرتها فناسا وما أنت
ووجدت لله متشته أنا
وصرفت عيني أدرى أملا
من حيث وحى أصناعه الألام
كان الوجود أربده أملا
ويريدنى أن أجدد العدما

أقول مالتها وأعود
أقول مالتها وأعود شرقا
كأنى ما عشت ولا مللت
بلى وكأنى لم أثر منها
أما ليد الفوضون ولا أملت
ولا سالت بأذكوسها دهانها
معطرة الحفاف ولا أسلت
ولم أغرك على مرض جلون
ولم أبرا بهن ولا اعتللت
مضت عشر وعامان استقللا

قصوى المطاف وغاية التطلاب
حتى ابتليت ببرؤسها وتعيمها
فإذا بها سبب من الأسباب
قسما بعينيك اللتين استودعا
سر الحياة وحرارة الألباب
نحن السبايا أربع في غربة
أنا والهوى ويدى وكأس شرابى
قد كنت أصعب فى حضورك دهشة
قصورى منك رهن غياب
أصفي بجرسك طائفًا فى مسمى
وأشم عطرك عالقا بشبابى
وأزير طيفك ناظرى فى يقظة
مرح الخطى شلا على الأهداب
وأجله عن أن يزور على الكرى
فيتىبه من ظلماته فى غاب

ناجيت قبرك

فى ذمة الله ما ألقى وما أجد
أهذه صخرة أم هذه كبد؟
قد يقتل الحزن من أحبابه بعدوا
عنه، فكيف بن أحبابه فقدوا
تجرى على رسالها الدنيا وتبعدها
رأى بتعليل مجرها ومعتقد
مدى إلى يدا مقدم إليك بدُّ
لابد فى العيش أو الموت نتحد
كنا كشقيقين وافقنا قدر
وأمر ثانية من أمره صدد

وصرفت عينى

وصرفت عيني وهي عالة

يا دجلة الخير يا أم البساتين
حيث سفحك ظلماناً لوذ به
لوذ الحمام بين الماء والطين
يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقه
على الكراهة بين الحين والحين
إني وردت عيون الماء صافية
تبعاً فنبعاً، فما كانت لتروي
وأنت يا قارباً تلوى الرياح به
ليُنسانم أطراف الآفانين
وددت ذاك الشراع الرخيص لو كفني
يحاكم منه غدنة الرين يطويوني
يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا
حتى لأدنى طماح غير مضمون
أنضمنين مقيلاً لى سواستي
بين الحشاشش أو بين الرياحين
خلوا من لهم إلاهم حافظة
بين الجوانح أعنينا وتعنى
تهزني، أجاريها، فتدفعني
كالريح تعجل في دفع الطواحين
يادجلة الخير يا أطراف ساحرة
يا خمر خابية في ظل عرجون
يا أم بغداد من ظرف ومن غنج
مشي التبغدد حتى في الدهاقين
يا أم تلك التي من ألف ليلتها
لأن يعيق عطر في التلاحين

حافظ إبراهيم

نعوا إلى الشعر حراً كان يرعاه
ومن يشق على الأحرار منعاه
آخر الزمان على ناد «زها» زماناً
حافظ وأكتسي بالحزن مغناه
واستدرج الكركب الوضاء عن أفق

وما أستعفيتنهن ولا استقلت
تقول ما يشاء خبيث طبع
بلوت طباعه حتى كللت
بأنى حُولَ إن أغوزتني
على الملائكة أعدار أحلت
وأنى ما طلعت على صحاب
أسرُ بقربيهم إلا أفلت
معاذ الله والخلق المصفى
وحرة طينة منها جبت
ولكنى وجدت الود سوا
يراد بها تجاري فاعتزلت
 فمن خليل وما خلت
وعن جبن خذلت وما خذلت
خبرت الناس والأيام حتى
يداي كلينان بما نختلت
تسرهن هنائي لم أسائل
بهم «عز الهنات» ولا حفلت
ولم أخبط معاجنهم فحسبى
بها الشعارات منها قد سلت
ولم أسأل مغازلهم خبوطاً
غنِي عنهن بي فيما نسلت
بكذا خلقت ما ساومت خذنى
على العورات منه ولا اهبت
ولا خودعت بالأمجاد يرما
ولم أهتف بهن ولا ابتهلت
ولكن بالسجية وهي صفو
 وبالنفس الرضبة وهي صلت
ووجدت المحسن يكمل بانتقادص
فلو قبض الكمال لما كملت

يا دجلة الخير

حيث سفحك عن بعد فحببتي

حسب الزمان وحسب الناس منقصة
أن طال من حافظ في الشعر شكراء
ما للزمان ونفس ربع طائرها
ألم تكن في غنى عنها رزفاه
ضحية الموت هل تهوى معاودة
العالِم كفت قبلاً من ضحاياه
يا ابن الكثافة والأيام جائزة
والدهر مغمرة بالحر بلواء
لقيت من نكك الدنيا ومحنتها
ما كنت لولا إباء فيك تُكافأه
ما لذة العيش جهل العيش مبدأه
والهم واسطه والموت عقباه
يا ابن الكثافة مَاذا أنت مشتمل
عليه مما سطا موت ففطا
ستون عاماً أرتاك الناس كنفهم
والنهر جوهره والصحر مقراه
إنا فدناه فقد العين مقلتها
أو فقد ساع إلى الهيجاء ينناه
ما انفك ذكر الردي يجري على فمه
وما أمر الردي، بل ما أحيلاه
ومن تبرج تكاليف الحياة به
ويبلس الروح في موت قناته
إني تعشقت من قبل المصاب به
بيتنا له جاء قبل الموت ينعاها:
لحيته ودموع العين فائضة
والنفس جياشة والقلب أواده

على السنّا يحسّ الأ بصار مرقاه
حوى التراب لسانا كله ملح
ما كل محترف للشعر يعطيه
للأرياحية منشاه ومصدره
وللشجاوة والإيتان حداء
جم البدانه، سهل القول، رَيْضه
وطالما أعزز المنطق إيداه
عرانس من بنات الفكر حاملة
من حافظ أثرا حلوا كسيمه
وما الشعور خيال المرء ينظم
لكنه قطعات من سجاياده
آخر الحماس رقيقة في مقاطعه
تکاد تلمس نيران وأمواه
وذو القوافي لطانا في تسلسلها
أولاً فائضة حسناً وأخراه
فإن يكن خضدت بالموت شركته
أو نبال وقع البلى منه فعراه
فما تزال ملدى الأيام تؤنسنا
نظائر من قوافيه وأشیاه
شعر تحسّ كان النفس تعشقه
أو أنها اجتنبت بالسحر جراه
زانت مواقفه جندية كسيمة
من الإزانة ما لم تكس لولاه
مشى بمصر فلم يعبر بها ورمى
محتل مصر فلم يخطئه مرماه

فن

ف

في لوحات الفنان السوري «فهد شوشة»:

ونين الزمن يداعب الرجال والنساء

ناصر عراق

مرة أخرى، بعد أن هجر القاعات التي تعرض البضاعة الفاسدة، تلك التي راجت في الآونة الأخيرة.

عرض علينا فهد شوشة - الذي كان ترتيبه الأول في كلية الفنون الجميلة بدمشق - مجموعة من اللوحات يمكن أن نقسمها إلى ثلاثة حالات إبداعية مختلفة، هي: الحواري القديمة، الورود والبورتريهات (الوجوه).

الحواري وصدى الأيام اكتسبت الحضارة الإسلامية في عصرها الظاهر سمعة طيبة في فنون العمارة على مستوى العالم كله، فلا عجب ولا غرابة أن نجد الحواري التاريفية متشابهة في القاهرة القديمة ودمشق العتيقة، حيث تنتصب المساجد والأسبلة والمنازل التي ترقصها المشربيات، وحيث بسطاء

لأن «هوجة» الشخبطية والاستسهال وتجميع النقابات سادت في القاعات والمعارض بما يكفي، مما سُمِّيَ الحركة التشكيلية المصرية، وجعلت الناس ينفضون عنها، يصبح من المحتم الاحتفاء بالفنانين الجادين، الذين يرون في الفن نشاطاً إبداعياً يستلزم الدأب والثابرية وإتقان الصنعة، بالإضافة إلى ما يحظى به الفنان من تعزيم الوهبة، وانهصار الخيال، من أجل إنتاج أعمال فنية تلبى الاحتياجات الجمالية والروزخية التي يحتاجها المجتمع.

والفنان السوري «فهد شوشة» الذي قدم معرضه أخيراً في قلب القاهرة، يثبت لنا من خلال أعماله، أن مذاق الفن الجميل مازال يستهوي الناس، وأن التجارب الجادة المنشورة التي ترقق المشاعر، قادرة على جذب المشاهد



وجوه.. ووجوه
لم يستطع فنان حتى الآن الانفلات
من أسر الحياة.. حيث أعمت حواف
اللوحة بدرجات من البني والأوكر
والتي تمثل وجهات المنازل، بينما راح
شعاع النور الطارج يتدقق في قلب
اللوحة، إنه التعامل الكلاسيكي الشهير
مع موسيقى الظل والنور، ولكن بروح
تنحاز إلى التلخيس الرشيق، فالرجل
الذى يتوسط المشهد لا يلوح منه إلا
هيئته العامة والقاتمة التي تتقاطع
بحكمة مع مساحة الظل السفلية. أما
الأبواب والشبابيك والجدران، فقد
فازت بضربيات فرشاة طولية وعرضية
وبحركة خاطفة وسريعة، حيث
تنجاور وتتشابك ألوان «الأوكر»
العتيقة مع ألوان الضوء المبهر.

إن فهدا نفذ هذا العمل بخلط من
ألوان المياه «الأكوريل» مع مسحوق
«حصى الجوز»، فجاءت اللوحة عامرة
بالحياة، صداحة برزين الزمن المنصرم.

الورد وألوانه

فازت الورود بتصنيف محترم من
اهتمام الرسامين على مر التاريخ، لما
فيها من رقة بالغة وما تشعه في
النفس من حبور ونشوة.
لقد اختار «vehed» أن يرسم وروده
بألوان المياه «الأكوريل».. جسد المرأة
وكتنوزه الخفية والظاهرة، ذلك أن
المراة بسحرها وملامحها ولريونه
جسمها تعد مثيراً جمالياً فنونجيًا، لا
يمكن لأى فنان إلا أن يستجيب له،
ويسعى لتقديم مياغة خاصة لهذا
الكتن الأسر.

الناس يسعون إلى الرزق في الفدو
والرواج.

لم يجد الفنان السوري فهد بدا من
الذوبان في فوضى الحواري.. كما فعل
إخوه له في الفن من قبل.. ينتقى منها
المشهد المناسب ويعيد صياغته بأسلوبه
الخاص، ففى لوحة «حارة قديمة» -
٢٥٠٧ - استطاع أن يصطاد مشهداً
رتيباً ومكرراً من حوارينا، لكنه أضاف
عليه من حيويته وموهبتة ما فجر فيه
حرارة وما أدرك ما ألوان «الأكوريل»..
إنها ألوان مشاكستة، مرواقة.. عنيدة..
تسوتجب حرصاً وحذرًا شديدين عند
التعامل معها، ويفيد أن فهدا عرف
كيف يروض هياجها وانفلاتها، ففى
لوحة «باقة ورد» - ٢٥٠٣ - جنح
الفنان نحو تكثيف الأوراق فى
منتصف اللوحة، بينما نثر الورود فى
الأطراف، مما فاقم من الشعور بطزاجة
المشهد.

قام الفنان في هذه اللوحة باحترام
المنظور «البعد الثالث» وتبجيل
«الفورم» - التجسيد، من خلال
استخدامه الدرجات الظلية من الأزرق
المсалم، هذا اللون صاحب السمعة
الطيبة في تاريخ الفنون الجميلة، مع
بعض من الأحمر المنتعش الذي يجسد
الزهور.

لقد تخفف «vehed» من ثقل التفصيل
الكثيرة والزوائد الرتيبة التي تزخر
بها الورود، ومال نحو الإيجاز
والاقتضاء، تساعدته على ذلك ألوان
شفافة، فجاءت لوحاته عن الورود،
رقبة التنفيذ، حافلة بالملوحة والألفة.

حتى لا تستولي على عين المتألق. فقط ضربات فاتحة وقائمة من الأخضر الهاي تكفي لإعطائنا إحساس القماش وطبياته. بينما نهب الأزرق الفاتح مساحة الفراغ خلف المرأة، إنها دعوة لمشاركة المرأة شرودها وحزنها.

لم يختلف الرجل عن الوجود في معرض الفنان السورى، فهـا هو وجه شاب، ناضج، سارح البال، يتخذ هيئة مساملة، منضبط الملامح، أبدعه الفنان بضربات صغيرة متباينة ومتداخلة من لون اللحم البشرى، حيث زهد فى الملمس الهايس، ولجا إلى خشونة تناسب وضعية الشاب واندفعاه، ووضعه الاجتماعى. لقد التزم فهد فى هذا العمل بأصول الصنعة، من حيث تاكيد «الفورم»، لكنه عرف كيف يصطاد الحالة النفسية للفتى بتمكن ملحوظ، بحيث لا يمكن أن تنفلت من متابعة هذه النظرة الشاردة والتعاطف معها.

«فهد شوشرة»، فنان سورى، عاشق لبس طاء الناس، فى القاهرة، كما فى دمشق، يمتلك من نعيم الوهبة حظا وفيرًا، يرى أن الفن يجب أن يمتع العين ويغير الأسئلة، وهذا ما حاول تحقيقه فى معرضه الأخير. ونحن بهذه المحاولة راضون ومستمتعون.

استفاد «فهد شوشرة» من الذين سبقوه فى هذا المضمار عند معالجته لجسد المرأة، من أول الملمس الحريرى والجسد الطرى الذى أبدعه «رافائيل» والذين معه فى مصر التهضة، حتى النساء اللامعات «لبيكار»، و«صبرى راغب» فى أواخر القرن العشرين.

فى لوحة «امرأة عارية»، التى نفذها الفنان باللون الزيت فى مساحة ٥٧ سم، اقتبس الفنان زاوية غير مسبوقة إلا قليلاً عند رسم الموديل، وهى امرأة جالسة من الخلف، ورغم العرى الواضح، إلا أنه يتعرف عن الآبتدال، أو إثارة الشهوات، فمناطق الإثارة محجوبة من خلال حركة الأرجل، أما الشعر المنسدل الأسود فى تمويج واضح يمنع المرأة لفتسا رومانسيًا محبباً، خاصة أنه لجا إلى لوان تقرب من مناخ ساكنى الفضاء فى المخيلة.. حيث النعومة البالغة للملمس الجسد، مع تأكيد حميد لبؤر الضوء فى علاقتها التاريخية مع مساحات العتمة.

لكن الفنان يفاجئنا فى لوحة أخرى بالانحياز نحو وجه المرأة الشارد ومن خلال لمسات سريعة وحادية، تتشكل الملامح، الشفافة الساكنة، والوجهة الحائرة، والشعر الكثوم للخلف، فى إشارة واضحة إلى انشغال البال، ولم يشغل «فهد» نفسه بتفاصيل الملابس

قصة

ق

كنكة نحاسية معلقة على الحائط

منى بونس

على رف خشبي متآكل .. وجدتك يعلوک التراب اشتريتک .. ومسحت عنك التراب وغلفتك بخلاف ناعم ويلمع مثلثك - الان - وجهزتك کی أرسلک إلیه .. لكنه قرر الا يكتب إلى .. الا يتواصل ..

مزقت غلافك .. ومسكتك من مقبضك الخشبي .. كدت أطوطوك من النافذة .. تراجعت .. ما ذنبك .. لماذا أؤذيك وأنت لم تقتربني أى خطأ كان .. ذهبت بك إلى المطبع وأقيمت مع بقية الأدوات الأخرى.. شائک شأنهم .. لكننى لم استرح لرؤيتك مهملاً هكذا .. حملتك بين يدي .. وعدت بك إلى حجرتى .. بحثت في كل أرجاء الغرفة

فجأة .. وبدون أية مقدمات ، وبدون ذكر أى أسباب مفهومة أو غير مفهومة.. قرر أنه لن يراسلني ثانية.. التفت لا إرادياً صوب تلك الكنكة النحاسية المعلقة على إحدى حوائط غرفتي ..

ثبتت عيني عليها.. كنكة قهوة صغيرة من النحاس الأصفر .. بحثت عنك طويلاً.. سالت عنك نصف محلات الأدوات المنزلية.. وكل مرة يأتون لي بكنكة حديثة "ستايل ستيل" .. لكننى أبحث عنك أنت .. أنت المطلوبة .. وأخيراً وجدتك .. في دكان صغير .. في حارة ضيقة ..



المدون لديه .. عام مضى دون أن تثبت
دفائق حيواتى .. دون أن تحفظ تفاصيل
السنة التي انقضت من عمرى .. هل
تحسب إذن .. لست أذكر منها الكثير ..
أكرهك .. نعم أكرهك .. أنا أكرهك .. لا ..
لا ينبعى أن أكره .. أو أن أحب .. لا
ينبعى أن أهتم .. أنا لا أهتم .. نعم
لست مهتمة .. أنا لست مهتمة ..
لazلت مهتمة ..

وها أنت هنا - مازلت تواجهينى
وأنت معلقة على الحائط ..
تستمعينى وتشهدين على.. هل
تجيئنى .. لم يرك أبداً .. ولكنك يعلم
أنى بحثت عنك طويلاً.. هل ترغبين
فى السفر إليه .. هل تتركينى الآن .. لا
أعتقد أنه يمكننى تحمل بعدك عنى ..
لقد أصبحت لي .. لى أنا وحدي.. جزءاً
من العام المنقضى ومن الأعوام التالية.

عن مكان يناسبك .. وضعتك فى كل
الأماكن .. لم تستقرى .. وأخيراً علقتك
على الحائط المقابل لسريري ..
الحائط الذى يواجهنى كلما دخلت
فراشى أو نهضت منه .. أراك كل صباح
.. أراك بكل مساء .. أراك أينما اتجه ..
أشعر بك تنتظرين إلى وتعابينى ..
ليس ذنبى .. أقولها أنا هذه المرة ..
هو الذى قرر الا يراسلنى .. هكذا ..

وبدون أية أسباب .. هاجر الشيطان
الأسطورة من معبده الذى شيده هنا ..
بداخلى .. إلى أقصى الشرق.. ليخلق
أساطير أخرى تتلام مع زمان ومكان
جديدين .. ومعابد أخرى ..
هل محظ ذاكرته أساطيره التى
خلفها هنا ..
عام مضى وأنت معلقة هنا ..
قبالتك.. تذكرينى دوماً بهذا الذى
سلبى ذاكرتى المكتوبة.. تاريخى

شعر

ش

ها أنت قد أكملت حربك؟

إدمون شحادة

على صاحبك غامق وموزع
بين الكواسر والحمائم

هل أنت قد أكملت حربك
واسترحت من النزال؟
حتى تعود إلى النزال على خرائط
وهمهم؟

وعلى مسابع مائرك البيضاء...
كم يختال تحت صخورك
العنانع والصبار وـ "البيونج"
الممتد من روض إلى روض
إلى قمم الجبال
فأرسل حبيبتك الشقيقة
في شقوق محاور العينين

قرر بحجم الحلم
يستدعي ارتقاءك
يا حامل اللقب المليء
 بكل اختام العواصم
 فما منع دليلاً مرمي العين
 من زهو النساء
 وأحرص على درب الصعود
 ولع النصل الذي أفرراك في
 السرداد
 حين بدأت رحلتك المليئة
 بالرقائق والوسائد والعزائم
 أفرغة من لفة المرافق والبحار
 من بعدها ، تروي تقصص حكاية
 الجمل الملؤن .. فالضباب

الخريطة
أوّلَقْتَ كُلَّ الْخِيَالَاتِ الْمَلِيَّةِ
بِالْجَفَافِ، بِعَجَرَقَاتِ مَلَامِعِ
النَّحْرِتِيبِ
وَالْوَلَدِ الْمَدَلِّ بِالْمَجَارِفِ وَالدَّهَاءِ

جَدَّ مَسَارُكَ وَاحْرَسَ الطَّوقَ
الَّذِي زَرَعْتَ يَدَاكَ حَزَامَهُ
وَتَعْبَتْ حِينَ بَلَغَتْ جَنَافَ حَلْقَكَ
وَاسْتَكْنَتْ إِلَى الرِّيَاءِ
أَتَرَى حَمَلَتْ أَصَابِعَكَ الْمَلَاعِقَ
مَرَّةً أَوْ أَلْفَ أَلْفَ؟
رَبِّا مَضْحِكَ الْمَوْلَهِ
رَبِّا أَهْدَاكَ مِنْ بَعْدِ اعْتِدَارِكَ غَنْوَةَ
أَوْ رَقْصَةَ لِلَاِنْتِشَاءِ

هَذِي طَوَابِيرُ الشَّوَّارِعِ تَرْتِدِيكَ
وَحَوْلَ مَعْصِمِكَ التَّقَافُ الْمَلِسَقَاتِ
قَمَرٌ بِحَجْمِ مَصِيرِكَ الْأَتِيِّ مِنَ
الْفَرْدُوسِ
لِلْفَرْدُوسِ، لِلْوَطَنِ.. الْوَطَنِ
هَذَا الَّذِي بَشَرَتْ فِيهِ صَفَارُ أَهْلَكَ
نَسْوَةَ الْأَبْطَالِ رَايَاتِ الشَّيَابِ

فِي الْبَدَءِ جَاهَتِ الرِّيَاحِ
وَجَاهَتِ أَثْوَابِكَ السَّوَادِاءِ
نَارُ نَظَاطَةِ الْأَسْطُورَةِ الْعَمِيَاءِ
هَلْ أَغْلَقْتَ وَجْهَكَ
وَاسْتَكْنَتْ إِلَى الْمَحَالِ؟
أَوْ رَبِّا أَكْمَلَتْ حَرِبِكَ
وَاسْتَرْحَتْ مِنَ النَّزَالِ؟

وَأَبْعَثْتَهَا إِلَيْكَ .. إِلَى مَدَارِجِكَ
الْطَّوَالِ
وَاحْمَلْتَ لَهَا سَعْفًا وَمَا وَسَعْتَ دَفَّاتِرَ
رَحْلَةِ الْمَلِيُّونَ وَالنَّخْلَ الَّذِي فِي
نَاظِرِيكَ
وَحِكَايَةِ الْفَجْرِيِّ، فَرَسَانِ الْمَعَابِرِ
وَالْمَجَوْسِ
أَفْلَأَ تَرَى أَنَّ النَّصَالَ تَكْسَرَتْ فَوْقَ
الْنَّصَالِ
قَمَرٌ بِحَجْمِ الْقَبْضَةِ الصَّمَاءِ يَنْتَظِرُ
اقْتِدارِكَ
أَوْ يَرْتَدِي "جَلْبَابَهُ الْحَفَارِ"
كَيْ يَعْطِي مَزِيجًا مِنْ رَطْبِيَّتِهِ
وَمِنْ طَيْنِ الدَّمَاءِ
أَوْ يَقْتَنِيَ الْأَشْدَاقَ
يَضْرِبُ بِالْمَخَالِبِ
فِي ذَرَاعِكَ أَوْ سَوَارِكَ أَوْ بَكَارِهِ
شَمْسِكَ
الْعَذْرَاءُ، أَوْ مَوْجُ الْفَضَيَّاءِ
يَعْطِيَكَ مِنْ دَرْزِ الْخَرَاثِ
دُونَ وَهُمْ لِلْمَسَاجِهِ وَالْعَطَاءِ
أَوْ فِي الْجَلْوَسِ عَلَى الْمَوَانِدِ فِي
الْمَقَاهِي
وَالْفَنَادِقِ .. لَا نَهَايَةَ لِلْحَدِيثِ...
عَنِ التَّمْحُورِ وَالتَّكَسِيدِ وَالشَّبِقِ
أَتَرَاكَ حِينَ نَهَضْتَ أَوْ حَاوَلْتَ
رَسْمَ صَفَاتِكَ الْحُمَراءِ وَالْحَضَرَاءِ؟
أَوْ سَوَغْتَ لِلْرِيحِ الْحَدوْدَ عَلَيِّ
مَضَارِبِ عِشْقِكَ الْمُعْتَدِّ..
مِنْ وَجْهِ الْمُصَبَّبَةِ لِلْسَّمَاءِ
وَلِشَاطِئِ النَّبِرَانِ .. لِلْمَعْنَقِيِّ الْمَعَادِ
جَاءَتْ نَقَاطُ الْفَحْمِ فِي رَهْنِ

وثيقة

و

بيان المثقفين المصريين: لا لمحاكم التفتيش

وقع عدد كبير من المثقفين المصريين بياناً موجهاً إلى ضمير الأمة، بمناسبة مساعلة د. سيد القمني دينياً وقانونياً بخصوص كتاب جديد له . يدين البيان محاكم التفتيش القديمة وقمع الحرية الفكرية. وهذا نص البيان:

وإذاء هذا التصاعد الخطير يتوجه الموقعون أدناه إلى كافة المصريين أفراداً وجماعات وهنئات مؤكدين على ضرورة التضامن معاً، حفاظاً على حرية الإبداع والاجتهاد العلمي والفكري، والعمل على حماية المثقفين، ودعم المفكرين والمبدعين والعلماء .. كذلك يطالبون الجهاز التشريعي بالنهوض بمهامه الأساسية لتدعم المواد الدستورية التي تكفل حرية الفكر والإبداع والتعبير والاعتقاد بنصوص قانونية واضحة تتنفس عن أي جهة - باستثناء السلطة القضائية - حق الإبلاغ أو التحقيق أو المصادرة ضد النتاج الفنى والفكري والعلمي. إن الحملة التى يقودها التيار الظلامى فى الحياة السياسية والفكرية المصرية المعاصرة والدعم الذى يتلقاه

أدب ونقد - شهر أكتوبر - عزة

المثقفون المصريون والهيئات المدافعة عن حرية الفكر والتعبير والإبداع، الموقعون على هذا النداء. وقد هالهم موقف مجمع البحوث الإسلامية إزاء كتاب الدكتور سيد القمني "رب الزمان" وتصريحات قيادات الجمع عقب ذلك يرون أن الهجمة الشرسة التى تتابعت حلقاتها خلال العقود الماضية ضد الفكر الحر والرأى المستنير والاجتهاد العلمي، قد وصلت إلى أقصى درجاتها حيث يبدو التحقيق مع القمني أقرب إلى محاكم تفتيش واضحة، الأمر الذى يهدى بالقضاء على ما تبقى في حياتنا من عناصر الحرية والإبداع.



ننتبه الآن لواجبينا الكبير. فسوف يكون الأوّل قد فات إلى الأبد.

الموقون

من جهات داخلية وخارجية باشكال مختلفة تشير إلى أننا نسير في طريق لا يهدد حياة قرد هنا أو هناك فحسب ، بل يحكم بالموت على مجمل إنجازنا الحضاري المتد والفاعل عبر التاريخ الإنساني باكمله ، وما لم

الورق المفيد

صلاح عيسى

«ملفات السينما» التي يصدرها المركز القومي للسينما، تحت إشراف الأستاذ الدكتور مذكور ثابت، واحدة من سلاسل الكتب المحترمة، التي تلقت النظر بتميزها الشديد، كسلسلة متخصصة، تغطي نصاً واحداً في الإصدارات التي تتعلق بفن السينما، والتي ظلت لفترة طويلة، تراوح بين طرفي متناقضين، تناقضها يدعوا للضحك!

* على الطرف الآخر تقف كتب التسلية التي تستشر شهرة وجاهيرية نجوم السينما، وتعابث فضول الجمهور للتلصص على حياتهم كوسيلة للربح السريع والوقيع، فتقوم بإصدار سلاسل من كتب النسخة، ومطبوعات الفضيحة، التي لا فائدة منها إلا الهبوط بالذوق الفني لمجهور السينما، وإعطاء المزومين والإرهابيين الذريعة للمطالبة بغلق الاستوديوهات ودور السينما، وشنق السينمائيين، باعتبارهم جميعاً من التخلين الذين يروجون للفحوص.. وهي ظاهرة تنشت في السنوات العشر الأخيرة على نحو يدعو للذهول.. من تفاهة الذين يكتبون، والذين يقرأون!

* بينما تقف على الطرف الثاني الكتب الأكاديمية المتخصصة التي تصدر لطلاب المعاهد السينمائية وللمشتغلين بفن السينما وبصعب ، بل يدق فهمها على القارئ العام، أو المشفق غير المتخصص في السينما

بين هذين الطرفين المتناقضين تصدر ملفات السينما، لتجمع بين الشخص العميق، وبين الغرض المشوّق، الذي يتعامل مع هذا الفن الجميل، بما يتواءم مع مكانته وتأثيره، ويشحد من قدرة القارئ العام والمشفق غير المتخصص على تذوق جمالياته، ويسهم في تأكيد قيمته كفن راق، يحتاج إلى متخصص، ومتذوق على المستوى نفسه من الرقي ، وخلال أقل من عامين، صدر في هذه السلسلة المعاززة سلة كتب ضخمة، ترداد حقولاً لم يسبق طرقها من قبل في دراسة الفيلم المصري، تجمع بين ما هو نظرى وما هو تطبيقى، وما هو فنى متخصص وما هو قرب منه ومرتبط به، فأرخت لصحافة ونشرات السينما فى مصر، فى أول محاولة لتدقيق المعلومات الشائعة عنها، وكشف فصول مجھولة، لا من تاريخ السينما تمحى، ولكن كذلك من تاريخ الصحافة، وفضلاً عن دراستين مهمتين، عن أفلام الحركة فى مصر، للمسخر السينمائى سمير سيف، وعن منتقاج الفيلم فى مصر للمؤتمن عادل متير، فقد الجبhet «ملفات السينما» فى عديها الآخرين، إلى مجال جديد، هو «الموسوعات السينمائية»، فأصدرت الجزء الأول من كتاب «الراحلون فى مائة سنة»، عن المخرجين السينمائين الراحلين، الذى ألفه الكاتب المسرحي عبد الفتاح داود، المشرف على الأرشيف القومى للفيلم، ضمن مشروع طروح للترجمة للراحلين من فنانى السينما، وتعتبره بكتاب آخر للمصور السينمائى «سعید شیمی» عن التصوير السينمائى فى مصر خلال السنوات المائة المنصرمة، يترجم لأعلامه، ويقدم قوائم بأعمالهم:

ويكشف الجهد الكبير المبذول فى تأليف الكتاين، عن مدى النقص الفادح الذى يعانيه تاريخ السينما، وهو يساند نقصاً فادحاً فيما بين أيدينا من معلومات، ومستندان هذا التاريخ من الإهمال والتrepid، وتشوه الذاكرة، الذى يكاد يصبح سمة لهذا العصر السعيد! «ملفات السينما» سلسلة تسد حاجة حقيقة، فى زمن تذر فيه المطبوعات التي تفعل ذلك، وتستشر الورق فيما يفيد، فى زمن ينثر فيه الورق المفيدة



www.lisanarab.com



الثمن : جنيهان

العامل: الأطلاعات و النشر - ٦ : 3904096

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢